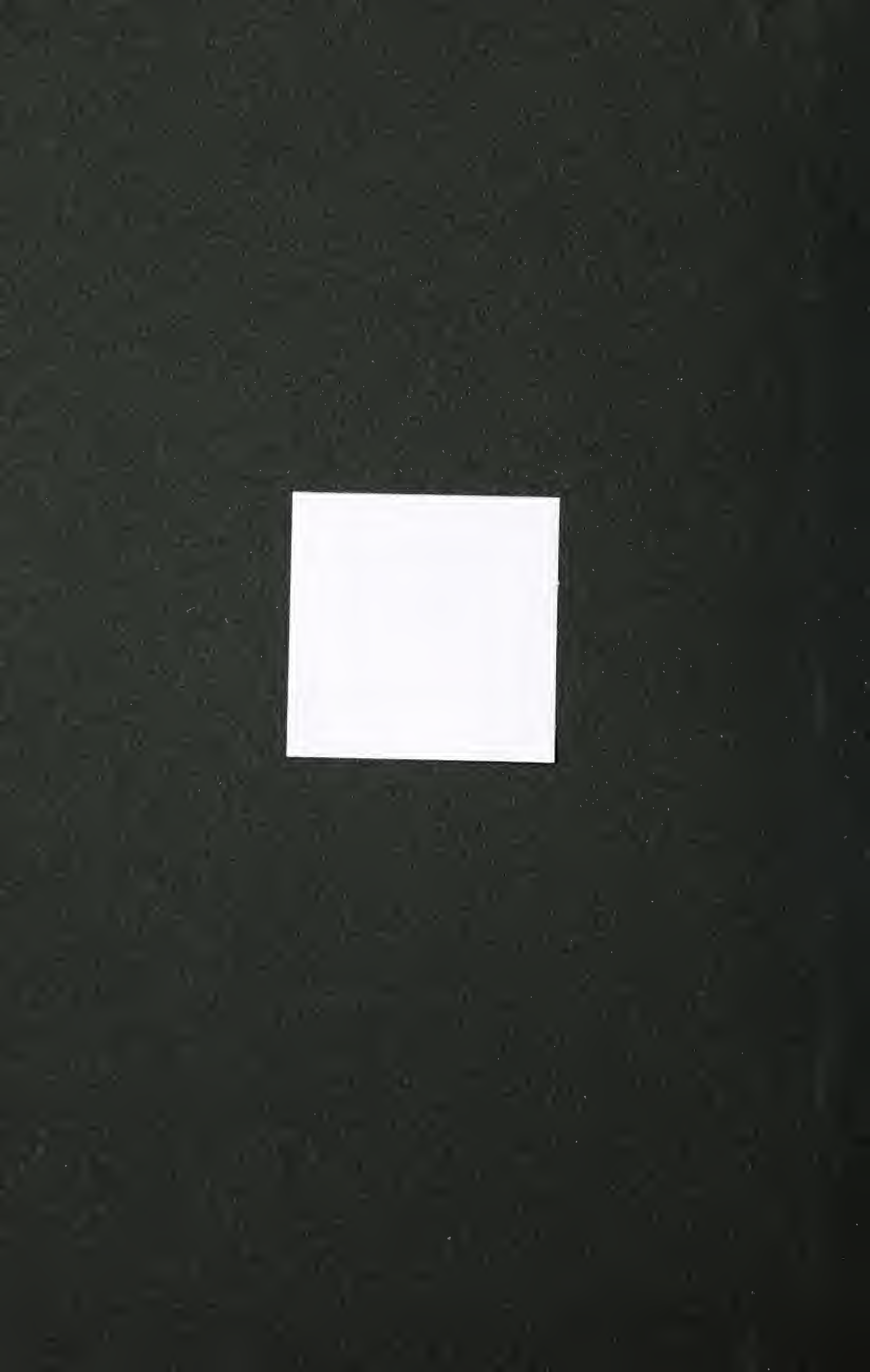
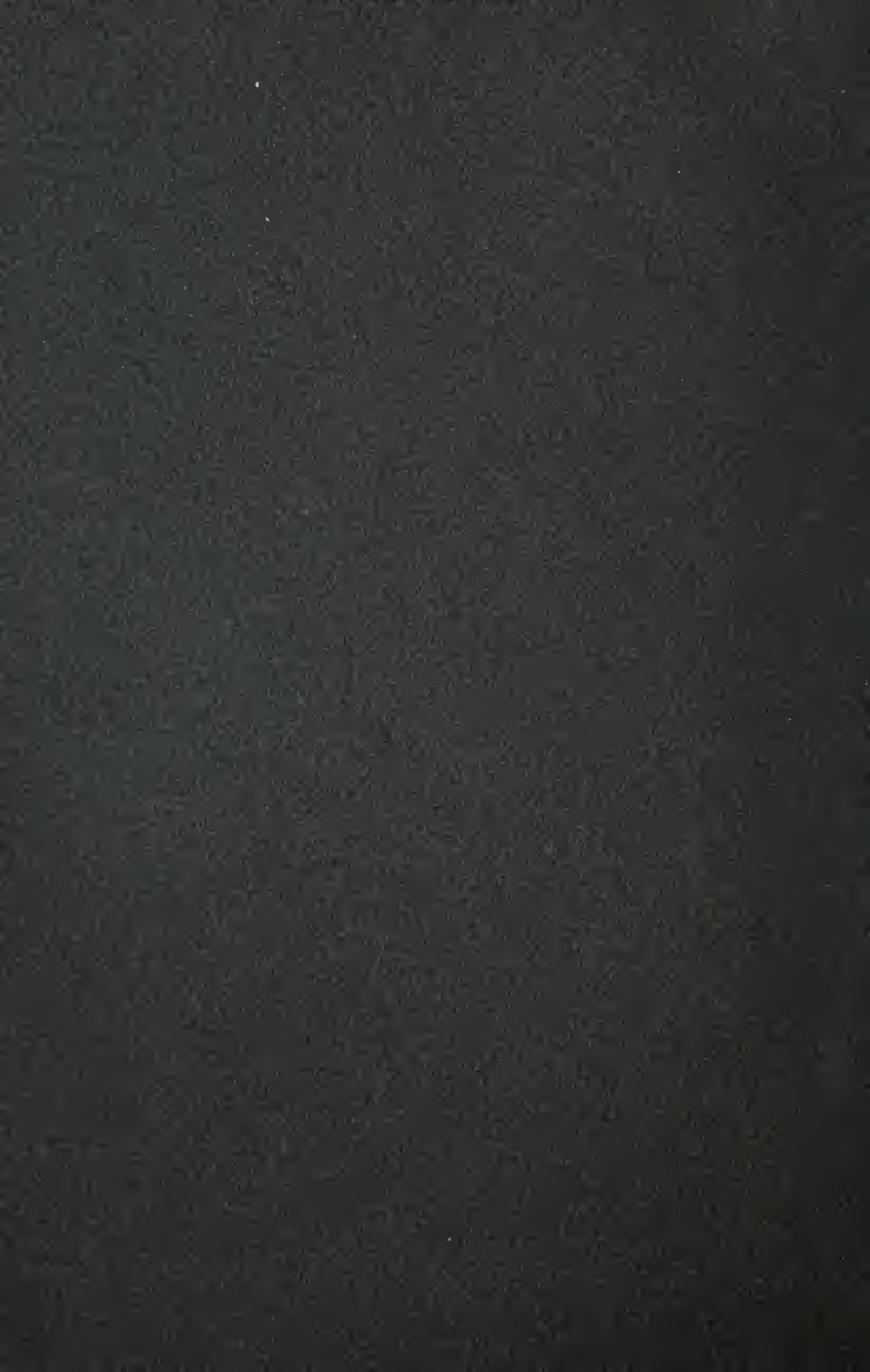








Zeitschrift

für

Bildende Kunst

Herausgegeben

von

Prof. Dr. Carl von Lützow

Bibliothekar der K. K. Akademie der Künste zu Wien.

Mit dem Beiblatt Kunstchronik

Dreiundzwanzigster Jahrgang

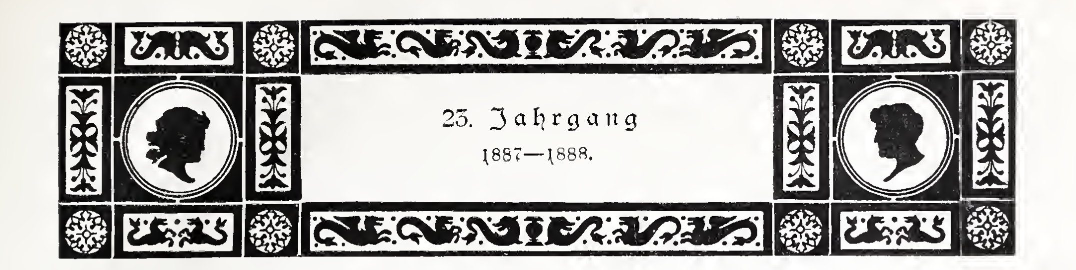


Leipzig 1888

Verlag von E. A. Seemann.

Berlin: W. H. Kühl, Jägerstr. 73.

Druck von August Pries in Leipzig.



Inhaltsverzeichnis zum dreiundzwanzigsten Bande.

Text.

Biographien und Charakteristiken.

Moderne Bauten.

Versteigerungen.

Kunstgeschichtliches.

Ausstellungen.

Bücherschau.

Notizen.

Verzeichnis der Abbildungen und Kunstbeilagen.

Die mit † bezeichneten sind Einzelblätter.

* Diese beiden Abbildungen sind dem Werke von C. v. Lützow, Die Kunstschätze Italiens, Verlag von J. Engelhorn, entnommen.

Das Märchen vom Rhein und Müller Radlauf, von Steinle.

Eduard Jakob von Steinle.

Eine Charakteristik von Veit Valentin.

Mit Illustrationen.



Eduard Steinle hat Frankfurt fast fünfzig Jahre, dem Städelschen Institute sechsunddreißig Jahre angehört: so haben es beide für eine Ehrenpflicht gehalten, dem Meister ihre dankbare Erinnerung zu weihen. Das Städelsche Institut hat eine Ausstellung von Werken des Meisters veranstaltet, die in solcher umfassenden Reichhaltigkeit wohl kaum wieder zustande kommen wird; die Bürgerschaft hat durch ungewöhnlich starken Besuch der Ausstellung ihre Teilnahme bewährt und damit zugleich ausgesprochen, wie sehr die Administration des Städelschen Institutes im Sinne der Bürgerschaft handelte, als sie die Ausstellung unternahm. Diese selbst hat eine bleibende Erinnerung in dem Kataloge gefunden, welcher in schöner Ausstattung und von bewährten Kräften gearbeitet, zugleich eine Ergänzung zu C. v. Wurzbachs verdienstlichem Werke: „Ein Madonnenmaler unserer Zeit" (Wien 1879) bildet. Die weiterhin bei Erwähnung von Steinle'schen Werken in Klammern stehenden Zahlen sind die in dem Kataloge befindlichen Nummern, unter welchen die Werke erwähnt werden.

Steinle hat jedoch eine weit über Frankfurt hinausreichende Bedeutung: als letzter einer Reihe großer Meister ragt er noch in die bedeutungsvolle Zeit hinein, in welcher

die Neuentwickelung der deutschen Malerei begonnen hat. Von ihr hat er die Überlieferung der Kunstübung und der Kunstanschauung erhalten und sie treulich bis in die Gegenwart bewahrt, ohne sich den Einwirkungen der jene ersten Anregungen umgestaltenden Einflüsse zu verschließen, ohne aber auch diesen blindlings zu folgen und darüber seine Eigenart aufzugeben. Dazu war diese zu entschieden durch die enge Berührung des jüngeren Meisters mit den der älteren Generation angehörenden Bahnbrechern gefestigt worden.

Eine solche enge Berührung fand zweimal statt, und zweimal hat sie einen entscheidenden Einfluß auf den jungen Künstler ausgeübt. Die erste zeigte ihm die Richtung seiner Kunstübung, die zweite eröffnete ihm das Feld seiner Thätigkeit.

Die erste Berührung fand in Rom statt. In dem Geburtsjahre Steinle's (1810) begann die merkwürdige Auswanderung jener deutschen Künstler nach Rom, welche dort, auf freierem Boden und unbeeinträchtigt von der an den deutschen Kunststätten herrschenden Schablonisirung, die Kunst von dieser äußeren Fessel befreien, sie zugleich wieder zum Ausdruck einer wirklichen, echten Empfindung machen und so den Ausgleich zwischen der eigenen Überzeugung in Leben und Glauben und ihren Kunstschöpfungen finden wollten. Und nicht von einem Orte allein ging diese Bewegung aus: der Lübecker Overbeck kam mit dem Frankfurter Pforr, dem Züricher Vogel von Wien aus nach Rom, der Düsseldorfer Cornelius folgte 1811, nachdem er auf dem Wege dorthin in Frankfurt zwei Jahre verweilt hatte, der Berliner Philipp Veit traf 1815 ein und der Leipziger Schnorr von Carolsfeld 1818, die beiden letzteren wiederum von Wien aus, der Geburtsstadt Steinle's: in allen lebt die Empfindung, daß der Mensch ein tüchtiger, geistig und sittlich hochstrebender sein und werden müsse, daß die Kunst der wahre Ausdruck dieses Lebensgehaltes sei und daß zur Erreichung dieser Wahrheit der Kunst auch die Kunstform nicht scharf und energisch genug sein könne. Daher die religiöse Richtung, die mehrfach, aber nicht notwendig, zu einer Verwechselung von Religion und Konfession führte; daher im Gegensatz zu der Flauheit in Form und Farbe, wie sie in der akademischen Richtung herrschte, die Energie im Kontur der Zeichnung, die Härte in der Farbe, die Lust, sie ganz zu umgehen und sich mit der Zeichnung zu begnügen, oder sie wenigstens in altertümlich strenger und herber Weise zu behandeln.

In die von solcher Überzeugung erfüllten Kreise trat Steinle, so jung wie keiner seiner Vorgänger ein: 1828 schickte den achtzehnjährigen sein Vater nach Rom. Dieser selbst war Kupferstecher, hatte den Sohn auf die Wiener Akademie gethan, wo dieser nach herkömmlicher, aber, wie es scheint, durch den Vater beeinflußter Weise, zeichnen lernte: die ältesten erhaltenen Zeichnungen lassen deutlich die Strichführung des in Linienmanier arbeitenden Kupferstechers erkennen. Als er in die Malklasse eintreten sollte, war kein Platz frei: so vertraute ihn der Vater dem gerade aus Rom zurückgekehrten Kupelwieser an, der dort von der Größe und Bedeutung der neuen Richtung erfüllt worden war. Und eben dies wurde für den Vater, so bald er die Wichtigkeit des Umstandes erkannt hatte, die Veranlassung, den Sohn sofort an die Quelle zu schicken. So wurde der Jüngling vor der an der Akademie herrschenden Richtung Fügers bewahrt. Er hat die Bedeutung dieser Thatsache bleibend zu schätzen gewußt. Am 6. April 1884 schreibt der vierundsiebzigjährige Greis, auf seine Entwickelung zurückschauend: „Es war eine Fügung Gottes, die mich so früh aus der Richtung Fügers herausführen wollte, und daran hat sich der Glaube und die Erkenntnis des hohen Wertes der mittelalterlichen

Kunst angereiht."[1]) Je früher nun Steinle in die neue Richtung eintrat, mit um so größerer Entschiedenheit hat er sich die so zeitig gewonnene Überzeugung bewahrt. In Rom fühlte er sich von Philipp Veit und noch mehr von Overbeck angezogen, mit dem er in den innigsten Verkehr trat: die jüngst erschienenen Nachrichten, welche aus Familienpapieren geschöpft sind (Friedrich Overbeck. Sein Leben und Schaffen. Nach seinen Briefen und anderen Dokumenten des handschriftlichen Nachlasses geschildert von Margaret Howitt. Herausgegeben von Franz Binder. 2 Bde. Freiburg i. B., Herder, 1886.) legen davon wiederholt Zeugnis ab.

Steinle blieb, eine nur kurze Zeit dauernde Reise nach Wien abgerechnet, zu welcher er durch den Tod seines Vaters gezwungen wurde, bis 1833 in Italien. Mit Overbeck arbeitete er in Assisi, als dieser dort sein berühmtes Frescobild „Das Rosenwunder" malte: in des väterlichen Freundes Denk- und Schöpfungsweise fühlte sich Steinle so innig ein, daß in jener Zeit eine enge Verwandtschaft zwischen seinen und Overbecks Arbeiten besteht, ein Verhältnis, welches sich erst später änderte, als Steinle, von Overbeck entfernt, zum selbständigen Künstler heranreifte. Dies geschah im Verfolge der zweiten Berührung mit den älteren Meistern.

Nach Wien zurückgekehrt, fand er bei der dort herrschenden Kunstrichtung keine Gelegenheit, sein Können in hervorragender Weise zu zeigen: fremd stand er in einer fremden Welt. Die in Rom gelegten Keime hatten anderwärts Früchte getragen: um diese kennen zu lernen, unternahm Steinle 1837 eine Reise nach Frankfurt und an den Rhein, den er abwärts bis Köln ging. In Frankfurt fand er Philipp Veit wieder, damals als Direktor des Städelschen Instituts und eben mit der Beendigung seines großen Frescobildes beschäftigt, welches die Einführung der Künste in Deutschland durch die Religion darstellt. Gerade dieses Werk mit seiner symbolischen Auffassung und Wiedergabe eines historischen Vorganges, zugleich aber auch mit seiner religiösen Begeisterung, durch welche der Religion die führende Stelle in der Kultur- und Kunstentwickelung angewiesen wurde, mußte auf Steinle nachhaltig wirken. Es mußte ihm aber auch zeigen, daß für ihn, der von gleichem Geiste erfüllt war, hier im Westen Deutschlands der richtige Boden vorbereitet sei. Und in der That erhielt er hier den ersten größeren Auftrag, die Ausmalung der Kapelle auf Burg Rheineck durch Professor Bethmann-Hollweg. Der Rückweg führte ihn nach München, wo er im Hause von Görres eine weitere, für sein Schaffen entscheidende Berührung hatte: er lernte den Romantiker Clemens Brentano, den Frankfurter Dichter, kennen, und knüpfte damit die Beziehung zu der Brentano'schen Familie an, welche für Kunst und Leben ihm ein dauernder fester Halt werden sollte. Steinle brachte jedoch noch weitere Aufträge mit, besonders für einige Kaiserbilder für den Kaisersaal im Römer zu Frankfurt, der damals eine würdige Ausstattung erhielt. Dies führte Steinle, nachdem er 1838 bei Cornelius in München sich mit der Frescotechnik vertraut gemacht hatte, zu dem Entschlusse, ganz nach Frankfurt überzusiedeln, welches nun das Centrum seiner von dort aus vorzugsweise im ganzen Rheinlande sich ausdehnenden Thätigkeit wurde.

---

1) Diese und die folgenden Briefstellen sind, so weit nichts anderes bemerkt wird, den mir von ihrem Besitzer gütigst zur Verfügung gestellten Briefen Steinle's an Herrn Arnold Otto Meyer in Hamburg entnommen, mit welchem der Künstler ebenso sehr durch persönliche Freundschaft wie durch Übereinstimmung der Kunstanschauungen innig verbunden war. Treffliche Werke Steinle's sind im Besitze Herrn A. O. Meyers, der öfters selbst Veranlassung und Gegenstand dazu gegeben hat.

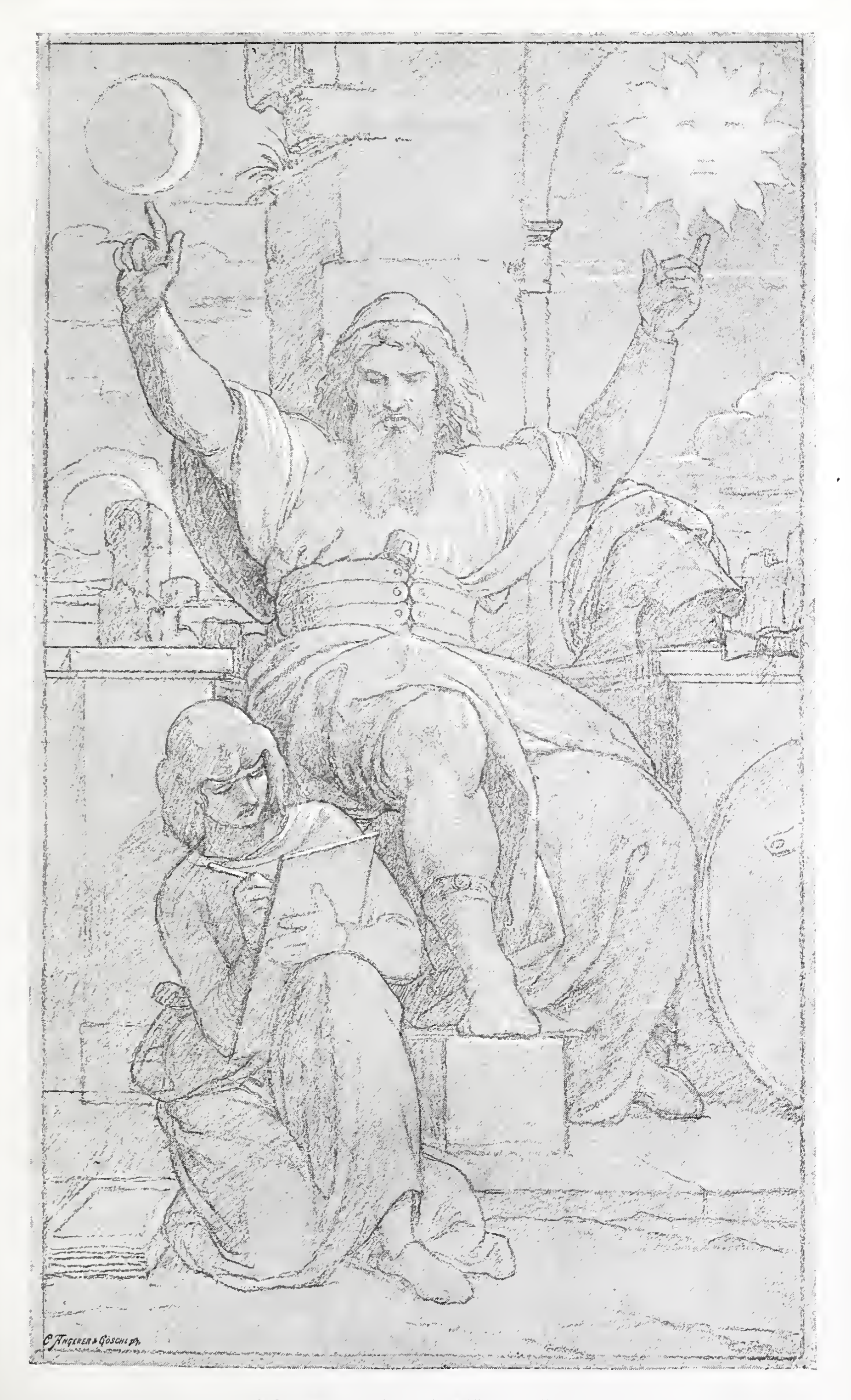
Nun war Steinle der auf sich selbst angewiesene, selbständige Künstler geworden, der festen Schrittes seinen eigenen Weg ging. Auf diesem schuf er nicht nur der Zahl, sondern auch der Art nach eine solche reiche Fülle von Werken, daß die Mannigfaltigkeit überraschen und das Gefühl aufkommen lassen muß, als ob der einheitliche Charakter seiner künstlerischen Natur nicht überall vorhanden sei, als ob man es bei ihm mit verschiedenen, unter einander nicht recht in Verbindung stehenden Richtungen zu thun hätte. Eine schärfere Beobachtung wird jedoch diesen einheitlichen Charakter erkennen lassen,



Paulus' Abschied von Petrus. Federzeichnung von Steinle.

wenn man das reiche Kunstgebiet des Meisters dem Wesen der einzelnen Schöpfungen entsprechend gliedert und dadurch den inneren Vorgang seines Schaffens zu durchdringen sucht.

Die Lösung des Widerspruchs, welcher sich zu ergeben scheint, wenn man einerseits seine kirchlichen Schöpfungen voll ernster stiller Feierlichkeit, andererseits seine erzählenden Werke voll packendster dramatischer Kraft und heiterster, reichster Lebensfülle betrachtet, liegt in der Eigenartigkeit seiner religiösen Anschauung. Das Göttliche, das Heilige ist seinem Wesen nach so erhaben, daß es jedem Kampfe, ja überhaupt jeder Be-



Josua, Sonne und Mond Stillstand gebietend.
Kreidezeichnung von Steinle in der Sammlung der k. k. Akademie der bildenden Künste zu Wien.

wegung, die an einen solchen erinnern könnte, entzogen ist. Es trägt den Charakter eines ewig sich gleichbleibenden Zustandes der Ruhe, des kampflosen Verweilens in immer gleicher Höhe feierlichen Ernstes und gänzlicher Handlungslosigkeit: es ist beseligt durch sein Dasein, es wird angebetet oder es betet an. Ausgeschlossen ist somit jeglicher Wechsel, wie er das Irdische charakterisirt, dem gegenüber es in seiner Erhabenheit unnahbar bleibt. Steinle bildet hierin in Verbindung mit Overbeck einen beachtenswerten Gegensatz zu Cornelius: dieser kann sich das Walten der Gottheit nicht anders denn als ein Handeln denken, und die Thatlosigkeit seiner Heiligen ist nur ein Harren auf den Augenblick, in welchem die im Inneren arbeitende Begier nach Thätigkeit hervorbrechen kann. Man denke an die Evangelisten in der Ludwigskirche, besonders an den berühmten Lukas mit seinem gedankentiefen Blick, der uns ahnen läßt, daß die Ruhe bald zur Thätigkeit übergehen wird. Als Cornelius mit der Komposition der Entwürfe für die Ludwigskirche beschäftigt war, wollte er die Darstellung des Weltschöpfers Steinle übertragen, mußte aber dessen durchaus im Geiste Overbecks gehaltenen Entwurf ablehnen: es war eine Auffassung vom Wesen der Gottheit, wie sie der seinigen nicht entsprach. Und als Overbeck den darauf von Cornelius selbst gemachten Entwurf zu sehen bekam, wußte er mit Kopfschütteln nur zu sagen: „Eigen! Wunderbar!“: auch er fühlte, daß hier das Wesen der Gottheit in einer ihm fremden Weise aufgefaßt war. (Vgl. Förster, Cornelius II, S. 117 ff.) Die beiden Urteile ergänzen einander vortrefflich, um diesen Grundunterschied in der Auffassung der beiden Richtungen von dem Wesen der Gottheit klarzulegen.

In demselben Maße nun, in welchem sich Steinle von der Darstellung des Göttlichen entfernt und sich der des Irdischen zuwendet, deren Wesen Wechsel und Bewegung, Handlung und Leidenschaft, Schmerz und Freude bleibt, in demselben Maße wirft auch seine künstlerische Natur die ihr durch den Gegenstand und durch die in ihm selbst lebende Überzeugung auferlegte Fessel ab, und der Kern seines Wesens, der sich dort nur in thatenloser Feierlichkeit zu entfalten wagte, bricht hier lebensfrisch durch. Diese seine ureigenste Natur und jene der Überzeugung entspringende Selbstbeherrschung sind die durch seine ganze schöpferische Thätigkeit hindurch unverändert bleibenden Elemente. Die beiden Richtungen lösen sich daher nicht etwa ab: sie leben naturgemäß miteinander und zu allen Zeiten in ihm, ja sie treten häufig bei größeren Kompositionen gleichzeitig neben- und miteinander auf, je nachdem es der Gegenstand verlangt. So zeigt gleich das erste große Werk Steinle's, die Fresken auf Burg Rheineck, zwei größere Bilder über den Eingängen, die Bergpredigt (Nr. 84) und Christus in seiner Herrlichkeit, von den Personen umgeben, durch deren Geschichte der Künstler die acht Seligpreisungen verkörpert hat (Nr. 93). In den beiden Hauptbildern, besonders im letztgenannten, waltet feierliche Ruhe, beseligtes Dasein, in den acht Seligpreisungen dagegen (Nr. 85—92) das höchste dramatische Leben. Der Künstler hat den Gegenstand gegen die sonst übliche historische Darstellungsweise symbolisch aufgefaßt: statt eine, dem alltäglichen Leben unmittelbar entnommene, sich stets gleichartig wiederholende, von Ort und Zeit unabhängige und darum leicht allgemein verständliche Scene zu wählen, greift er eine bestimmte einzelne Geschichte aus der Bibel heraus und giebt ihr die Aufgabe uns die allgemeingiltige Bedeutung anzudeuten — das einzelne Geschehen, welches an Ort und Zeit gebunden war und in seinem Verlaufe nur durch die bestimmten Personen ermöglicht wurde, soll sinnbildlich eine ganze Klasse gleichartiger Handlungen vertreten. So deutet der den schlafenden

Saul beschützende David die Sanftmütigen (Nr. 87), der sich mit seinen Brüdern versöhnende Joseph die Friedfertigen (Nr. 91) an. Von mächtiger Leidenschaft ist besonders Moses erfüllt, der, in der Ferne sein Volk um das goldenen Kalb tanzen sehend, die Gesetzestafeln zerschmettert (Nr. 88. 215): so äußert sich hier die dramatische Kraft des Künstlers in der Wiedergabe einer leidenschaftlichen Kampfesnatur unbeschadet der gleichzeitigen Fähigkeit der Darstellung friedvollster Ruhe des Daseins.

Sehr merkwürdig vereint erscheinen die beiden Richtungen auf manchen Madonnenbildern. Wo die Madonna feierlich religiös erfaßt wird, da trägt sie jenen Charakter der Thatlosigkeit, jenen Ausdruck des ewig gleichen Daseins. So in der Himmelfahrt in Klein-Heubach (Nr. 29), auf dem Andachtsbild in der Leonhardskirche in Frankfurt (Nr. 19), auf der Speyerer Domfahne (Nr. 18). Bei diesen beiden letzten Bildern gilt das gleiche auch für das von der Madonna gehaltene Christuskind. Ganz anders wird es, wenn der Künstler den religiösen Accent nur auf eine der beiden Gestalten legt: die andere wird dann frei, und die menschliche Auffassungsweise bricht in warmer Empfindung durch. Dies ist mehrfach der Fall, wenn die Madonna mit dem Kinde dargestellt wird: dann behält meist die Madonna den kirchlich-religiösen Charakter, das Kind aber ist von entzückender Lebenswahrheit und menschlicher Anmut. So besonders bei den schönen Werken: Madonna mit dem schlafenden Kinde (Nr. 78), Madonna unter den Blüten (Nr. 80). Das umgekehrte Verhältnis tritt bei der Pietà ein (Nr. 157): hier ist es der Leichnam Christi, der in seiner kräftigen Realistik zur Buße mahnt, die Madonna aber ist die klagende jammererfüllte Mutter geworden, die uns tief rühren würde, auch wenn sie nicht die Mutter des Heilands wäre. Von beiden Personen aber das Religiösfeierliche abzustreifen, widerspricht der Natur Steinle's: so bedeutsam es für diese ist, daß er sich wenigstens nach der einen Seite frei macht, um Platz für anmutige oder ergreifende menschliche Schilderung zu gewinnen, so wenig vermag er es so weit zu gehen, daß er im Verkehre von Mutter und Kind den menschlich schönen Reiz der Anmut ausschließlich malte, wie es vor allem Raffael verstanden hat, ohne daß uns deshalb die Empfindung vor göttlichen Personen zu stehen verloren ginge, und wie es im Anschluß an diesen selbst Overbeck in seiner Madonna zu München erstrebte. Hier ist für Steinle die Grenze: daß er diese einhält, eröffnet einen klaren Blick in seine Auffassungsweise des Religiösen und zeigt die Fessel, die er sich selbst auferlegte, um dieser Auffassungsweise treu zu bleiben.

Von Schöpfungen der rein religiösen Richtung seien hier besonders die Engelchöre, die Erzengel und die Schutzengel im Chore des Kölner Domes erwähnt, die in der Benutzung des ungünstigen Raumes, in der Großartigkeit der Erscheinung und der wohlgelungenen Ausprägung der Individualitäten den Meister der religiösen Kunst erkennen lassen (Nr. 6—11; 97—107). Sie stammen aus den Jahren 1843 bis 1846. Ferner der Entwurf zu einem Altar im Frankfurter Dom mit dem heil. Bartholomäus (1867: Nr. 152), die Heiligen an der Nordwand des Querschiffes des Frankfurter Domes, die Heiligen in der Apsis des Straßburger Münsters (1877: Nr. 168: Abraham, Isaak, Jakob), der Entwurf für die Schloßkapelle zu Wissen (1886: Nr. 344), eine der letzten Arbeiten des Meisters, welche zugleich zeigt, wie diese Richtung gleichmäßig durch sein ganzes Schaffen geht. Der in Werken dieser Art vorwaltende Charakter feierlich ruhiger Zuständlichkeit hat zur Folge, daß die großen Kirchenausmalungen Steinle's der friedensuchenden Seele des Gläubigen entgegenkommen, daß ihnen aber der Eindruck überwältigender, den Beschauer mitfortreißender Monumentalität abgeht: eine solche Wirkung

würde dem Wesen seiner religiösen Überzeugung widersprochen, nicht aber seiner künstlerischen Begabung sich entzogen haben.

Aber auch irdische, nicht heilige Gestalten können den Ausdruck ruhigen Daseins gewinnen, wenn sie nicht um ihrer selbst willen erscheinen, sondern symbolische Bedeutung als Hinweis auf den bleibenden Charakter großer geschichtlicher Epochen gewinnen. Ein höchst bedeutungsvolles Werk dieser Art ist „Das heilige römische Reich deutscher Nation", welches nach einem Holzschnitt in der Schedelschen Chronik das Mittelalter in seinen beiden großen Lichtern, dem Kaiser und dem Papste mit ihren Lebenskreisen, zusammenfaßt. In idealer, durch einen Strom geteilter Landschaft, deren eine Seite Burg und Stadt, deren andere dagegen Kirche und Kloster zeigt (sie ist von Peter Becker in vollendeter Schönheit ausgeführt) thront im Vordergrunde die Doppelwelt der irdischen und der kirchlichen Herrschaft auf Erden, in trefflicher Charakteristik der Personen und der durch sie repräsentirten Würden und Stände (1864: Nr. 145).

Eine solche Aufgabe zu lösen, liegt ganz im Wesen der Bildkunst: einen kühnen Schritt jedoch macht diese, wenn sie statt bleibender Zustände die Entwickelung ganzer Epochen wiedergeben will. Hierin hatte Steinle in Philipp Veit ein leuchtendes Vorbild gefunden. Während aber dieser die Gesamtentwickelung seines Gegenstandes in ein einziges Bild zusammendrängte, griff Steinle, als ihm die Aufgabe gestellt wurde, die Wände des Treppenhauses im Wallraff-Richartz-Museum in Köln mit einer Darstellung der Kunst- und Kulturentwickelung in Köln zu schildern, im Anschluß an die reicheren und architektonisch getrennten Wandflächen zu dem höchst fördernden Mittel die Gesamtaufgabe in vier Hauptepochen zu schildern, deren jede ein einheitlicheres und darum schärfer sich ausdrückendes Gepräge besitzt. So kam er im wesentlichen über die Schwierigkeit weg das zeitlich weit auseinander fallende und darum im Charakter sehr verschiedenartige Nacheinander in ein räumliches, in einen Rahmen gefaßtes Nebeneinander umzuwandeln. Freilich trat hierdurch eine andere Schwierigkeit an ihn heran: er mußte auch die neueste Zeit mit hereinziehen, die in ihrer unmittelbaren Greifbarkeit einer symbolischen Darstellung ungünstig ist. Der Künstler hat es daher vorgezogen hier diesen Grundzug beiseite zu setzen und eine historische Scene wiederzugeben: das, was man in solchem Falle historische Treue nennt, eine möglichst genaue Darstellung des wirklich geschehenen Vorganges möglichst wie er geschehen, mit Porträtfiguren und Toilettenzwang, mußte hier wie anderwärts zur Klippe werden, an welcher der Meister zwar nicht scheiterte, die ihn aber doch an der freien Entfaltung seiner Kraft hemmte. Am bedeutendsten wirken daher die beiden großen Bilder an den Langseiten, auf welchen der Eintritt der christlichen Bildung und die mittelalterliche Kultur geschildert werden, die Thatsache und die Epochen, bei welchen das Herz des Meisters mit voller Hingebung sich heimisch fühlt. Konstantin, dem die Erleuchtung zuteil wird, mit dem Rückblick auf die Kulturen, an welche die römisch-christliche Welt anknüpfte, Karl der Große mit dem Ausblick auf die durch ihn festbegründete christliche Kultur im Abendlande auf dem ersten Bilde, der Beginn des Dombaues und die scholastische Gelehrsamkeit, ritterliches Patriziertum und bürgerlicher Welthandel auf dem zweiten Bilde geben die Hauptpunkte, an welche sich das mittelalterliche Leben anreiht. Mit großer Kunst hat es Steinle hier verstanden die einzelnen Gruppen durch Handlung zu beleben, so daß diese Bilder neben dem Veitschen Fresco treffliche Beispiele jener symbolischen Malerei bieten, welche neben Gestaltungskraft Gedankenfülle und geistvolle Behandlung verlangt und die daher in

guter Durchführung auch selten genug ist. Minder erfreut die griechische Renaissance des vorigen Jahrhunderts, die sich als Komposition über eine äußerliche Zusammenstellung kaum erhebt. Den Schluß bildet die Erhöhung der Kreuzblume über dem Giebel es südlichen Portals des Querschiffes: Friedrich Wilhelm IV. hält die Weiherede. Eine ausführliche Schilderung giebt Wurzbach S. 85—94. (Nr. 21—25; 134—140; 176.)

(Fortsetzung folgt.)

Die akademische Kunstausstellung zu Berlin.

Mit Illustrationen.

I.



Gruppe von Adolf Brütt.

Wenn man noch vor zehn Jahren nicht mit Unrecht die Pedanterie, das zähe Festhalten am Hergebrachten als einen der charakteristischen Züge einer deutschen Kunstausstellung hervorheben konnte, hat sich dieser Zug im Laufe der Jahre fast bis zur Unkenntlichkeit verwischt. Am ehesten ließe er sich noch in der Landschaftsmalerei ausfindig machen, wenn man deutsche Bilder mit dem Auge eines Franzosen betrachten oder doch nach französischen Gesichtspunkten beurteilen wollte. Die Freude an der sorgfältigen Durchbildung aller Einzelformen der Natur gilt den Franzosen, deren neuere Landschaftsmalerei seit dem Beginn ihrer Entwickelung in erster Linie auf das Festhalten einer starken Stimmung bei mehr oder minder skizzenhafter, summarisch andeutender Behandlung ausging, als pedantisch, die Neigung zu einer großartigen Auffassung der Natur, namentlich des Hochgebirges und des Meeres, bei möglichst vorteilhafter, poetischer oder gar phantastischer Beleuchtung als melodramatisch, und beides zusammen erscheint ihnen als Standpunkt einer veralteten und verwerflichen Romantik. Sie, die auf ihren Historienbildern nicht vom Theater loskommen können, spielen sich der Natur gegenüber als Schwärmer für unbedingte Einfachheit und Schlichtheit auf! Selbst ein Oswald Achenbach findet nach diesen Grundsätzen keine Gnade vor ihren Augen, und doch möchten wir um keinen Preis diesen Zug in der Gesamtphysiognomie unserer deutschen Landschaftsmalerei missen, welche wir mit Stolz nach wie vor die universellste von allen nennen dürfen, die ihre welterobernde und weltumfassende Macht immer

von neuem bewährt. Im übrigen zieht auch sie ihren Nutzen aus der Bewegung, welche alle Gebiete unserer Kunst ergriffen hat und aller Orten Neuerungen hervorruft, die mit Eifer aufgenommen werden, deren Wert und wahre Bedeutung sich aber erst noch erproben müssen.

Wir dürfen wohl sagen, daß unsere Kunst sich in überraschend kurzer Zeit aller technischen Darstellungsmittel bemächtigt hat, in deren Handhabung andere Nationen ihr vorausgeeilt waren. Von den Italienern hat sowohl die Plastik als die Malerei die Virtuosität in der Behandlung des Stofflichen und die prickelnde Lebendigkeit in der Wiedergabe des täglichen Lebens, namentlich durch Terrakotten und Bronzen, gelernt, von den Franzosen hat sie die Vorzüge der Hellmalerei, der Malerei in freier Luft und das Körnchen Wahrheit, welches die Impressionisten zu Tage gefördert haben, übernommen, ferner den Mut Gegenstände, welche in Deutschland an ein kleines Format gebunden waren, auch in naturgroßem Maßstabe darzustellen und alles, was das moderne Leben bietet, in den Bereich ihrer Schilderung zu ziehen, ohne sich um die Gesetze einer Ästhetik oder Kunstlehre zu kümmern, welche jede Gattung der Kunst nach Form und Inhalt a priori definirt hat und die Logik der Thatsachen ignoriren will. Franzosen und Engländer gemeinsam sind auf die Ausbildung der deutschen Aquarelltechnik von Einfluß gewesen, wobei die letztere insofern ihren eigenen Weg gegangen ist, als sie die Mitte zwischen allzu flüchtiger Detailbehandlung und dem ebenso anfechtbaren Wetteifer mit der Ölmalerei zu halten weiß. Die deutsche Plastik ist insbesondere eifrig bemüht, ihren Schöpfungen durch mehr oder minder reiche Färbung, durch Tönung oder durch Polychromie ein lebensvolleres Aussehn oder den Schein des Lebens selbst zu geben. Pedanterie kann man der deutschen Kunst also nicht mehr zum Vorwurf machen, und prüde ist sie auch nicht. Piglhein hat Nachfolger gefunden. Richard Lotter in Berlin hat ein paar freche Cokotten in Gouache ebenso pikant gemalt wie die Franzosen, und Franz Dvorák in München führt auf zwei großen Aquarellen nackte Kinder vor, die hier mit einem großen Fächer spielen, dort im Atelier eines Malers dessen Bild verderben. Wenn solche Scenen mit liebenswürdiger Naivetät dargestellt werden, läßt man sie sich gefallen; wenn aber die nackten Kinderkörper nur dazu dienen, zu grellfarbigen Stoffen einen Kontrast für blasirte Augen zu bilden, so wird sich ein feines Gefühl von derartigen Experimenten verletzt abwenden. Auch die jüngst von Schulte ausgestellte Kinderparodie „Adam und Eva" von J. Koppay in München, der sonst in Pastellbildnissen von Kindern Ansprechendes leistet und auch zu unserer Ausstellung ein fein durchgeführtes Porträt der Königin Luise beigesteuert hat, gehört in diese Kategorie. Mit den Vorteilen der überlegenen Technik des Auslandes haben wir also auch manche Auswüchse mit in den Kauf nehmen müssen, und es wird vielleicht auch noch so kommen, daß Leute, die nichts zu verlieren haben, weil sie noch nichts zustande gebracht, aus den Erfolgen der Pioniere, die unverfroren in ein schlüpfriges Gebiet vorgedrungen sind, den Mut schöpfen werden, für frivolen Sinnenkitzel und Halbweltswirtschaft einen noch größeren Platz in unserer Kunst erobern zu wollen. Wir können einem etwaigen Sturm mit solcher Tendenz ruhig entgegensehen, weil ihm die elementare Kraft fehlt. Die jungen Herren, welche ihn anblasen, blenden wohl das Auge auf den ersten Blick durch ein Feuerwerk von geistreich hingesprühten Öl- und Aquarellfarbenklecksen; aber dem schillernden Farbenspiel fehlt ein solider Inhalt. Das Studium des menschlichen Körpers liegt, trotz der enormen Fortschritte, die wir in dem letzten Jahrzehnt gemacht haben, bei uns immer noch im Argen, und daß es so ist, mag zum Teil daran liegen, daß man der deutschen Kunst von verschiedenen Seiten einen Ruhmestitel herauszuschlagen sucht, indem man ihre Zurückhaltung von Darstellungen des nackten menschlichen Körpers preist. Wenn wir eine andere Meinung vertreten, wollen wir damit keineswegs dem Unfug, welcher in den Pariser Salons mit der raffinirten Schaustellung nackter Modelle getrieben wird, das Wort reden. Wir betrachten solche Bilder nur als notwendige Vorstudien zur Lösung der höchsten Aufgaben der Malerei und wollen nichts dagegen einwenden, wenn aus Gründen der allgemeinen Sittlichkeitsbegriffe, die in Paris andere sind als in Berlin, Dresden, München, Stuttgart u. s. w., alle möglichen Vorsichtsmaßregeln getroffen werden, um mit Hülfe von Feigenblättern, Binden, Bändern und Schürzen jeden

Stein des Anstoßes zu beseitigen. Die Notwendigkeit solcher Vorstudien hat unter den jüngeren Malern nur Karl Stauffer von Bern erkannt, welcher den nackten Akt eines jungen, wohlgebauten Mannes unter der Form eines Gekreuzigten ausgestellt und daneben noch einige Radirungen geliefert hat, die auf dasselbe Ziel, sich eine gründliche Kenntnis der menschlichen Körperformen im unmittelbaren Anschluß an die Natur ohne das Medium einer akademischen Überlieferung anzueignen, hinauslaufen. In dem Bildnis seiner Mutter und demjenigen des Landschaftsmalers Baron v. Gleichen-Rußwurm hat er dann gezeigt, zu welch günstigen Ergebnissen dieser beständige, intime Verkehr mit der Natur führt. Wenn man damit vergleichen will, was das konventionelle Akademiestudium zu Tage fördert, braucht man nur einen Blick auf „Neptuns Meerfahrt", ein lebendes Bild aus einer modernen Feerie von Otto Seitz in München, auf eine halbnackte Loreley von Max Ring in Karlsruhe und die „Verehrung des Dionysos", ein Bacchanal von C. A. Geiger in München zu werfen. Wir wollen nicht verkennen, daß solche Kompositionen eine gewisse Stilisirung der Natur verlangen; aber diese Stilisirung darf nicht soweit gehen, daß das Naturporträt bis zur leeren Phrase verflüchtigt oder in eine manierirte Formensprache übersetzt wird, welche das gerade Gegenteil von Natur ist. Von letzterem Vorwurfe sind die beiden großen Friese nicht freizusprechen, welche, den Lebenslauf Kaiser Wilhelms in allegorischer Form darstellend, zum Schmucke der Kunstakademie am 90. Geburtstage des Kaisers nach den Kompositionen Eduard Geselschaps von ihm und einigen seiner Schüler ausgeführt und jetzt der Kunstausstellung einverleibt worden sind. Nach den ersten monumentalen Arbeiten des Künstlers in der Herrscherhalle des Zeughauses, namentlich nach dem römischen Triumphzuge in der Kuppel, durfte man sich der Erwartung hingeben, daß sich durch Geselschap eine Wiederbelebung der monumentalen Malerei im Anschluß an die Großmeister der italienischen Renaissance vollziehen und daß sich unter seinem Einfluß eine in gleichem Geiste thätige Schule heranbilden würde. Von einer solchen ist jedoch noch keine Spur zu bemerken. Wenigstens stehen die Kompositionen Geselschaps auf der Ausstellung vereinzelt da, und Geselschap selbst ist in seinen späteren Arbeiten für die Herrscherhalle, namentlich in den großen Schildbogengemälden, mehr und mehr von dem zuerst betretenen Wege abgewichen, um sich immer enger an Cornelius anzuschließen. Da dessen gewaltige Subjektivität naturgemäß nicht Gegenstand der Nachahmung sein kann, beschränkt sich letztere nur auf Äußerlichkeiten, und dieser Weg führt entweder zur Abschwächung jener großartigen Formensprache oder zur Übertreibung. In letztere ist Geselschap auf jenen Friesen geraten, die überdies noch unter einem Mißgriff in der Wahl des Kostüms leiden. In der Absicht vielleicht, nicht durch Vermischung realer Persönlichkeiten mit allegorischen Wesen in jenen Konflikt zu geraten, an welchem Wislicenus' Hauptbild im Kaiserhause zu Goslar „Die Wiederaufrichtung des deutschen Kaiserreichs" zu Grunde gegangen ist, hat Geselschap alle Figuren seiner Friese, die allegorischen wie die geschichtlichen, in eine gleiche Erscheinungsform gebracht, indem er sie mit einem von der griechisch-römischen Antike abgeleiteten Kostüm bekleidete. Man darf billig fragen, ob Kaiser Wilhelm und seinen Paladinen eine Ehre erwiesen wird, wenn man sie in der Tracht homerischer Helden oder römischer Imperatoren erscheinen und insbesondere den greisen Kaiser mit einem goldenen Lorbeerkranz, halbentblößtem Oberkörper und togaartigem Gewand, bald wie einen römischen Triumphator, bald wie einen Opferpriester auftreten läßt.

Wir können an dieser durch und durch konventionellen Art von Idealisirung keinen Geschmack finden, zumal wenn, wie hier, jedermann bekannte und wohl vertraute Porträtzüge zu einer strengen Herbheit hinaufstilisirt werden, die erkältend und befremdend wirkt, und überdies scheinen uns ehrwürdige Personen, deren geschichtliche Bedeutung zum Teil in der scharfen Ausprägung des nationalen Charakters liegt, am allerwenigsten in eine ihrer ganzen, an und für sich doch auch monumentalen Erscheinung widersprechende, erborgte Hülle gesteckt werden zu dürfen. Daß die moderne Kriegstracht, wenn sie nur richtig behandelt wird, auch einen monumentalen und selbst idealen Zug hat, beweisen die vier kolossalen bronzenen Reiterfiguren des Königs von Sachsen, des deutschen Kronprinzen, Bismarcks und Moltke's, welche Rudolf Siemering für das Leipziger Kriegerdenkmal geschaffen hat, beweist

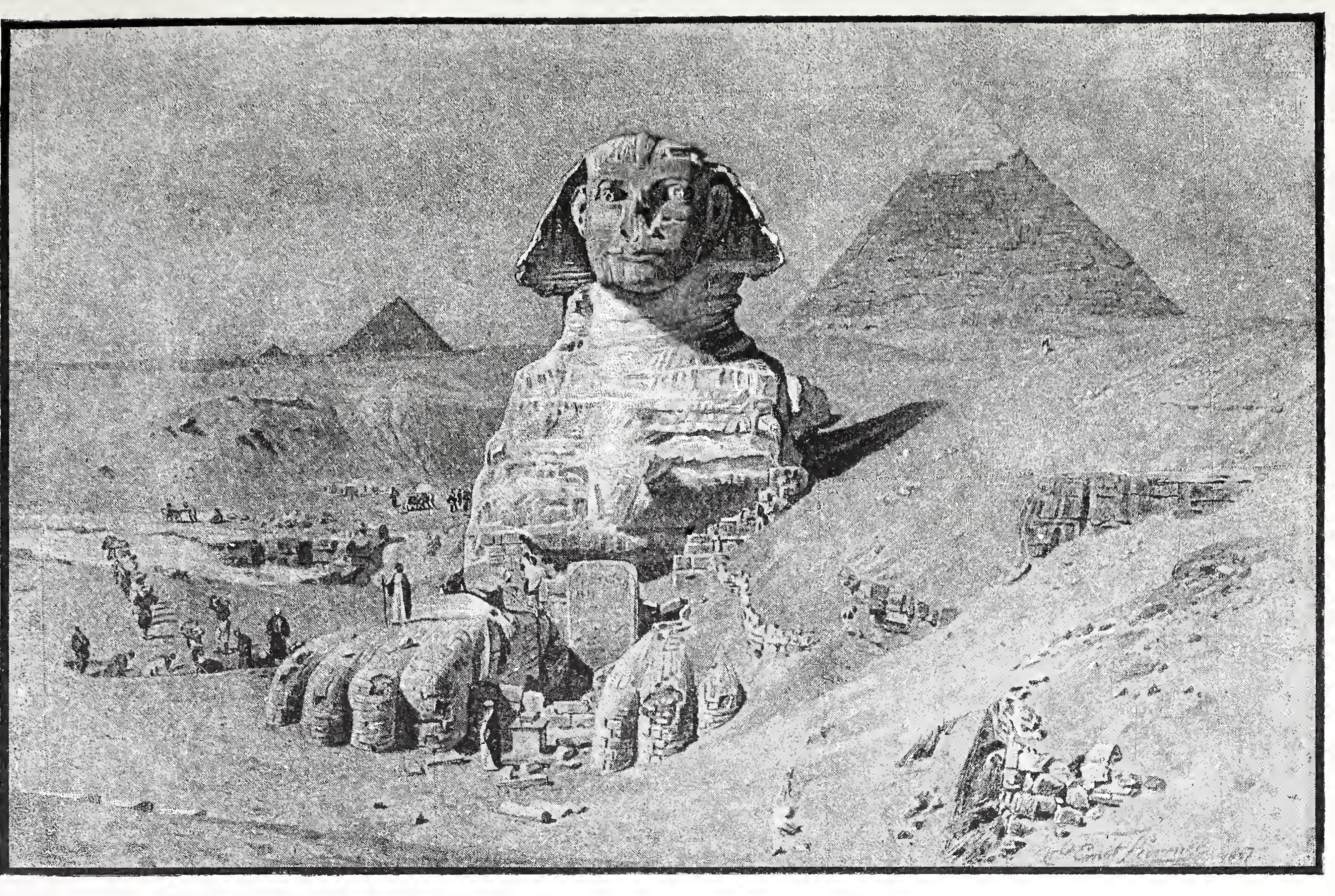
auch die von Robert Baerwald modellirte Kolossalstatue des Kaisers, welche für das Kriegerdenkmal der Stadt Posen bestimmt ist. Aber was noch wichtiger ist als jener Widerspruch zwischen den Personen und dem Kostüm, ist die Frage, ob mit einem Zurückgreifen auf eine freilich historisch begründete, im vorigen Jahrhundert aber zu einer niedrigen Schmeichelei und selbst zu einem grotesken Mißbrauch ausgeartete Sitte der italienischen Renaissance wirklich eine Erneuerung unserer monumentalen Malerei erreicht werden kann und nicht vielmehr von Anschauungen ausgegangen werden muß, welche tiefer in der Gegenwart wurzeln.



Die Trauer, Marmorstatue von Robert Baerwald.

Wenn wir, um unsere Gedanken, den neuen Inhalt unserer Zeit auszudrücken, uns einer alten, nur noch von wenigen verstandenen und auch im Kreislauf der Zeiten ausgelebten Formensprache bedienen wollen, laufen wir Gefahr, auch den neuen in vielem Betracht wertvollen Inhalt in dem alten Formenwesen zu verzetteln.

Verweilen wir noch einen Augenblick bei den eben erwähnten Werken der Plastik, deren Schöpfer nach unserer Ansicht den Konflikt zwischen allegorischen Wesen und realen Personen ungleich besser gelöst haben als Gesellschap, nicht durch Kompromisse des Kostüms, sondern durch das wirksamere Ferment der Stileinheit, welche in diesen besonderen Fällen glücklicher Weise zugleich mit Größe des Stils identisch ist. Siemerings Germania, welche das Leipziger Kriegerdenkmal krönen wird, ist noch vom vorigen Jahre in der Ausstellung an ihrem Platze geblieben, so daß sich ein Vergleich mit den vier Reiterstatuen, welche auf Vorsprüngen des Sockels aufgestellt werden sollen, aus unmittelbarer Nähe ermöglichen läßt, und da ergiebt sich denn das tröstliche Resultat vollkommener Übereinstimmung in der Formenbehandlung, deren, man möchte sagen idealischer Schwung die im Einzelnen völlig realistischen, d. h. lebenstreuen Reiterfiguren zu der allegorischen Figur der Germania emporgehoben hat. Gegen die Gestaltung der letzteren, mit welcher der Künstler eine Abweichung von dem landläufigen Typus versucht hat, ist mancherlei eingewendet worden. Man hat in der wuchtigen



Die Ausgrabung der Sphinx. Gemälde von Ernst Körner.

Heldenjungfrau etwas Barbarisches, sogar Orientalisches sehen wollen. Jetzt aber wo wir sie mit den vier Sockelfiguren vergleichen können, wird man sich nicht mehr der Einsicht verschließen dürfen, daß der Künstler über diese gewaltigen Reiter kein zarteres, eleganteres Wesen setzen konnte als diese gliederkräftige Walküre, ohne die Harmonie seiner Schöpfung arg zu beeinträchtigen. Als eine besondere Feinheit der Charakteristik wollen wir noch hervorheben, daß Siemering auch das Temperament und die Haltung der vier Rosse gewissermaßen mit der Grundstimmung ihrer Reiter in Einklang gebracht hat. Robert Baerwald, ein junger Bildhauer, der sich bisher nur durch kleinere Arbeiten und Beteiligung an Konkurrenzen bekannt gemacht, hatte in seinem Kriegerdenkmal für Posen umgekehrt die Aufgabe dahin zu lösen, daß die realistische Porträtfigur, die des Kaisers, die Krönung des Ganzen bildet, während allegorische Figuren den Sockel umgeben. Trotzdem hier der Zwiespalt noch stärker ist, weil die Statue des Kaisers in Bronze gegossen wird, während die Sockelfiguren in Marmor ausgeführt werden, ist auch hier durch gleichartige Behandlung der sichtbaren Körperteile wie der Gewandmassen ein vollkommenes Gleichgewicht des idealen und des realistischen Moments erzielt worden.

Wenn ein Künstler überhaupt jene bildende Kraft besitzt, die man gemeiniglich als Stil bezeichnet, so wird diese Kraft erst dann ihre höchste Probe bestehen, wenn sie auch das Widerstrebende unter ihre Machtvollkommenheit zwingt. Diese Probe hat Baerwald eben so gut wie Siemering bestanden, und das ist für jeden Beobachter unserer Kunstverhältnisse, der nicht nach utopischen Idealen ausblickt, schon ein sehr erfreulicher Gewinn. Und noch nach einer anderen Seite haben die ausgestellten Arbeiten Baerwalds, außer der Statue des Kaisers, noch die in Marmor ausgeführte Personifikation der Trauer für das erwähnte Kriegerdenkmal (s. die Abbildung) und eine Bronzestatuette Sr. Majestät, eine Bedeutung von allgemeinem Interesse. Sie verkörpern gewissermaßen den Zusammenfluß der Überlieferung des monumentalen Stils und der realistischen Herbheit der Rauchschen Schule mit den auf feinere Individualisirung und mehr malerische Wirkung gerichteten Bestrebungen von Reinhold Begas, welcher den frommen Kanon der Rauchschen Schule durch die geniale Subjektivität und Wildheit Michelangelo's und die reizvolle Launenhaftigkeit und Kühnheit der Barock- und Rococokünstler erschütterte. Es ist streng genommen das Höchste, was wir von der modernen deutschen Plastik verlangen dürfen, wenn wir sehen, daß sie Monumentalität des Ausdruckes mit seinem Individualisirungsvermögen, Geschmack der Komposition mit der nach heutigen Begriffen absoluten Virtuosität der Technik zu verbinden und zugleich auf dem Gebiete der Genre- und Idealplastik alle augenblicklich vorhandenen Ausdrucksformen zu beherrschen weiß. Wenn Reinhold Begas der Kritik auch oft genug Veranlassung giebt, dem kühnen Flug seiner Phantasie, der nur allzuhäufig auch über das Maß zulässiger und begreiflicher Formenbildung hinauseilt, die Zügel anzulegen, so darf man doch niemals seine nunmehr historisch begründete Bedeutung als eines Bahnbrechers des Naturalismus und des Individualismus in der Plastik vergessen. In seiner eigenen künstlerischen Individualität wirken die treibenden und bestimmenden Kräfte leider nur sehr ungleich. So ist auch der Eindruck seiner beiden in unserer Ausstellung befindlichen Arbeiten kein vollkommen befriedigender. An der Büste des Prinzen Wilhelm von Preußen imponirt die Schlagfertigkeit in der Erfassung des geistigen Moments außerordentlich; aber das Arrangement der unter der rechten Schulter willkürlich abgeschnittenen Brustpartie ist, auch wenn man malerische Gesichtspunkte im weitesten Sinne gelten läßt, geschmacklos. Unter der Fahne der individuellen Freiheit dürfen doch nicht alle Willkürlichkeiten und Thorheiten der Barockkunst nachgeahmt und übertrieben werden. Das zweite Werk von Begas ist in den Formen maßvoller gehalten, leidet aber an Unklarheit im Ausdruck des zu Grunde liegenden Gedankens. Ein junges üppiges Weib schwebt an dem schlanken Stamme einer Palme empor, aus deren Blättern von Glasglocken gebildete Blütentrauben herabhängen. Im Begriff, die Krone zu erklimmen, biegt sich die Maid zurück, um einem Jüngling, der ihr nachgeeilt ist, in leidenschaftlichem Kusse zu begegnen. Nach der Absicht des Künstlers soll diese Gruppe eine Versinnlichung des elektrischen Funkens sein. Daß der Kuß einigermaßen für das Wesen der

Elektrizität bezeichnend sein kann, wollen wir gelten lassen, nicht aber für die hier in Betracht kommende Wirkung der elektrischen Kraft, das Licht, und so ist diese Gruppe in Wirklichkeit nur ein gefälliger Kandelaberschmuck, der vielleicht noch mehr an Reiz und Anmut durch Mäßigung eines gewissen hier nicht näher anzudeutenden Körperteils gewonnen haben würde.

Wenn die überschäumende Kraft dieses Meisters hie und da zu Ausschreitungen führt, so dürfen wir an einigen andern unter seinem Einflusse oder doch in seiner naturalistischen Richtung schaffenden Künstlern gerade das feine Maßhalten in der Formenbehandlung als ihren Hauptvorzug rühmen. Gustav Eberlein steht hier in erster Linie, welcher in der nackten Marmorfigur einer Psyche ein wahres Ideal jungfräulicher Züchtigkeit und weiblicher Demut geschaffen und zugleich in der Bearbeitung des Marmors eine staunenswerte Fertigkeit entfaltet hat. Wir wollen hier die Frage nicht berühren, wie weit hier und bei ähnlichen virtuosen Schöpfungen des Meißels, z. B. bei Paul Otto's fein charakterisirter und glücklich komponirter Porträtstatue Chodowiecki's für die Vorhalle des Museums, fremde Hände, etwa italienische Marmorarbeiter beteiligt und ob solche Unterstellungen, die man oft genug hört, überhaupt begründet sind. Bei Eberleins Psyche liegt aber das Hauptverdienst in der Erfindung, in der tiefen Beseelung der lieblichen Züge, in der Haltung des sich keusch wie eine Blütenknospe zusammenschließenden Körpers, welche das scheue Wesen des zarten Seelchens — man denkt an die animula blandula des Hadrian — auf das feinste charakterisirt. Diese Vorzüge hat bereits das vor drei Jahren ausgestellte Gipsmodell gehabt, und wenn sie jetzt in der Marmorausführung noch heller zu Tage getreten sind, so hat doch der Erfinder den wesentlichsten Anteil daran, nicht der Marmorarbeiter. Überdies trägt auch die Oberfläche des Marmors nicht das Gepräge jener kalten, mehr mit Formen spielenden als in ihr Wesen eindringenden Virtuosität, welche die italienischen Marmorarbeiten kennzeichnet, und dadurch unterscheiden sich auch die zahlreichen Arbeiten der Kleinplastik, welche unsere Ausstellung aufzuweisen hat, von den italienischen. Man hatte nachgerade daran verzweifelt, daß die deutsche Bronzeindustrie dermaleinst der französischen nahe oder gar gleichkommen würde, und doch haben wir dieses Ziel jetzt erreicht. Dabei sind aber nicht bloß die französischen Arbeiten, sondern in noch höherem Grade die italienischen von förderlichem Einfluß gewesen, und letztere haben unsere Künstler jetzt bereits übertroffen. Neben den geistvollen, von sprühendem Leben erfüllten Schöpfungen von August Sommer in Rom, der sechs Bronzegruppen und Bronzefiguren eingesendet hat, teils nach antiken Motiven: Satyr mit Amor, Centaur mit einer Schlange kämpfend, Herme mit einer Bacchantin, teils aus dem modernen Leben herausgegriffen, von G. Eberlein, Joseph Uphues (Bogenschütze), Fritz Zadow und Carl Bernewitz (eine Japanerin mit einem Fasan in polychromirter Bronze) nehmen sich die bekannten, von Ausstellung zu Ausstellung geschleppten Bronzegruppen: der Liebesgesang, die Abreise des Ausgehobenen und die Rückkehr des Soldaten von Constantino Barbella recht grob und handwerksmäßig aus, wie sie ja auch fast fabrikmäßig vervielfältigt werden. Die Firma Gladenbeck und Sohn in Berlin hat das Verdienst, sehr wesentlich an der Förderung der Berliner Bronzetechnik geholfen zu haben. Ihre Bronzegüsse durch Wachsausschmelzung sind insbesondere von höchster Vollkommenheit.

Zu jener Gruppe maßvoller Naturalisten, die sich unter dem Einfluß von R. Begas und seiner Vorbilder entwickelt haben, gehört auch Adolf Brütt. Nach verschiedenen Leistungen mehr dekorativen Charakters ist ihm in diesem Jahre zum ersten Male ein glücklicher, vollkommen befriedigender Wurf gelungen, und zwar sowohl in der Erfindung und in der Komposition der für Bronzeguß gedachten Gruppe, als auch in der Durchführung aller einzelnen Teile. (S. die Abbildung.) Es ist schon an und für sich nicht gewöhnlich, daß ein deutscher Bildhauer sich resolut von der Antike und der Allegorie lossagt und einen herzhaften Griff ins moderne Leben thut. Der Kleinplastik hat das letztere schon zahlreiche Motive geboten, deren Ausführung wenigstens die Empfänglichkeit des Publikums vorbereitet hat. Aber in naturgroßem Maßstabe sind dramatische Momente wie der von Brütt gewählte, wenn man von den Gruppen für Kriegerdenkmäler absieht, noch nicht in der neueren deutschen Plastik

dargestellt worden. Zu der originellen Erfindung gesellt sich in der Gruppe Brütts ein hoher Reiz der Formenbehandlung und eine große Sorgfalt in der Ausführung, welche in den Händen und Füßen des von dem alten Fischer vor dem Ertrinken im Seebade geretteten Mädchens gipfelt. Dabei ist das malerische Element durchaus der plastischen Wirkung untergeordnet, was natürlich erst in der Bronzeausführung zur vollen Geltung kommen wird. In gleicher Richtung bewegt sich auch die Thätigkeit von Max Baumbach, dessen Halbfigur eines durstigen Zechers noch in angenehmer Erinnerung ist. Sowohl in ihr als auch in der gegenwärtig ausgestellten Gruppe eines Meleager mit seinem Hunde auf der Jagd und in dem anmutigen Porträtrelief zweier Knaben hat er ein schönes Talent für seine Individualisirung im naturalistischen Sinne bekundet. Aber seine Fähigkeiten dürften sich erst im vollen Umfange entfalten, wenn er einmal vor eine große Aufgabe, sei es auch nur dekorativer Gattung, gestellt würde. —

Wir haben oben als einen der Hauptvorzüge der deutschen Landschaftsmalerei die Universalität gerühmt, und dieser Vorzug zeigt sich auch auf unserer Ausstellung, auf welcher die Landschaft überhaupt die vornehmste Rolle spielt, im glänzenden Lichte. Der deutsche Maler hat den Mut eines Pioniers, der vor keinem Wagnis zurückschreckt, und zugleich das Glück des Entdeckers. Eduard Hildebrandt, der Maler des Kosmos, hat zahlreiche Nachfolger gefunden, unter denen Ernst Körner der berufenste und erfolgreichste ist Von einer im Anfang dieses Jahres unternommenen, drei Monate langen Reise durch Ägypten hat er einen reichen Vorrat von Studien mitgebracht, von denen er in verhältnismäßig kurzer Zeit drei zu Bildern ausgestaltet hat, deren sorgsame Durchführung nicht durch die Schnelligkeit des Schaffens beeinträchtigt worden ist. Das eine derselben, die „Ausgrabung der Sphinx", hat ein doppeltes Interesse. Neben der glücklichen Lösung einer malerisch schwierigen Aufgabe erhalten wir ein Bild, dessen Fixirung von Künstlerhand hier zum ersten Male erfolgt ist. Wohl hat man zu verschiedenen Zeiten den Versuch gemacht, das gewaltige Abbild des ägyptischen Sonnengottes, von dem Wüstensand zu befreien. Aber es liegen uns nur ungenaue und einander widersprechende Berichte über die Ergebnisse dieser Unternehmungen vor. Immer wieder vollführten die Wüstenstürme ihre Totengräberarbeit, und erst seit Jahresfrist wird eine abermalige Lösung des Sphinxrätsels versucht. Das Gemälde Körners (s. die Abbildung) zeigt uns den Stand der neuen Ausgrabungen im Februar d. J. Zwischen den mit Sandsteinblöcken künstlich umkleideten Vorderpranken des Sphinxlöwen, welche fünfzig Fuß in der Länge messen, hat man die auf dem Bilde sichtbaren Grundmauern eines Tempels gefunden. An dessen Rückwand erhebt sich eine Granitstele mit einer Inschrift, aus welcher hervorgeht, daß bereits Tutmes IV. vor 3000 Jahren die Sphinx ausgraben und wiederherstellen ließ. Der Zugang zu diesem Tempel scheint durch den rechten Vorderfuß des Ungeheuers erfolgt zu sein. Mit Hülfe einer kleinen Eisenbahn wird der Sand, welchen die Araber in Körben herausschleppen, weiter befördert. Das zweite der Körnerschen Bilder, die „Ruinen des Tempels der Königin Hatasu bei Der-el-Bachri", ist ebenfalls reich mit Figuren belebt, welche an der Ausgrabung des Tempels arbeiten oder mit der Fortschaffung der Trümmer beschäftigt sind. Tritt hier mehr das sachliche Interesse in den Vordergrund, so legt das dritte Bild Körners, „die Pyramiden von Gizeh bei Morgenstimmung", im Vordergrunde das Nilufer mit wasserschöpfenden Frauen und jenseits des Flusses das Plateau mit den halb von Wolken verschleierten, wie eine Fata Morgana auftauchenden Pyramiden den Hauptaccent auf die Wirkung durch rein koloristische Reize, auf die Feinheit der Lufttöne und das Spiel des Lichts, dem es auch unter dem Himmel Ägyptens nicht an Mannigfaltigkeit und Wechsel gebricht. Bemerkenswert ist auch hier die Betonung der Staffage, die, wie wir in einem zweiten Artikel sehen werden, in der deutschen Landschaftsmalerei immer mehr an Bedeutung zunimmt.

Adolf Rosenberg.

Die Rafaelporträts.

Von Hermann Welcker.

Mit Abbildung.

Ist das Münchener Porträt („Bindo Altoviti“), oder ist das der Uffizien zu Florenz das Bildnis Rafaels? Die erstere Ansicht wird von Hermann Grimm mit großer Entschiedenheit behauptet; die zweite glaube ich, gestützt auf den Bau des Schädels über jeden Zweifel erhoben zu haben.

Die Frage ist interessant genug. Beide Bildnisse sind grundverschieden. Der Kopf Bindo's ist breitstirnig, mit vorgewölbtem, die Augenpartie überdeckendem Stirngerüste, zurückliegendem Untergesichte. Der Kopf des florentiner Bildes ist schmal mit feiner, fast geradeaufsteigender Stirn; Augen und Nase beherrschen das Gesicht, Mund und Kinn treten gelinde vor. Es sind hiernach die wichtigsten, die Physiognomie bestimmenden Motive sehr different, und es ist gewiß nicht gleichgültig, ob wir uns den Geist Rafaels in diesem oder in jenem Gefäße waltend zu denken haben.

Ich führe die wesentlichsten, von beiden Seiten beigebrachten Gründe vor. Da die Untersuchungsmethode, deren ich mich bediente und die, wie ich hoffe, auch anderweitig in der Kunstkritik verwendbar ist, von H. Grimm als unbrauchbar bezeichnet wird, so sei es gestattet, auch über das von mir geübte Verfahren in Kürze zu berichten.

Das Knochengerüst des Kopfes wird von Malern wie von Laien als das Fundament der Kopf- und Gesichtsform bezeichnet; wiederholt wurde von Bildhauern bei ihren Entwürfen, wenn nur unsichere Zeichnungen des Kopfes vorlagen, der Schädel herangezogen, und bei einer Übermalung des Rafaelkopfes der Schule von Athen ist der angebliche Rafaelschädel benutzt worden. Über die Dicke der Weichteile, welche an den verschiedenen Stellen des Kopfes den Knochen decken — sagen wir kurz: über die „Hautstärke“ — hatte man nur ganz unbestimmte Vorstellungen, ja wir finden, daß selbst Anatomen bei gelegentlicher Eintragung des Knochenprofils in den Hautumriß beide Linien von der Stirn bis zur Nasenbeinspitze und von der Oberlippe bis zum Kinn einfach parallel verlaufen lassen. Indem ich durch Messungen an der Leiche die Schwankungen der Hautstärke längs der Profillinie, die mittleren Werte wie die Extreme, bestimmte, ergab es sich, daß die durchschnittliche Hautstärke auf dem Scheitel etwa 5 mm, an der Stirne 4, an der Nasenwurzel 6, in der Mitte der Nasenbeine 3, an deren Spitze 2, an Ober- und Unterlippe 11, am Kinn 8 mm beträgt. Da man nun diese Mittelwerte und für jeden derselben die vorkommenden Abweichungsgrenzen kennt, so ist es durch das von mir ausgebildete Verfahren,[1]) welches im wesentlichen in der Nachmessung eines Bildes mittelst des Knochens besteht, möglich, zu entscheiden, ob ein gegebener Schädelumriß und eine gegebene Hautlinie zusammengehören können oder nicht. Daß auch nicht zusammengehörige Umrißlinien durch übereinstimmenden Gang Zusammengehörigkeit vortäuschen können und daß die Übereinstimmung für sich allein nur die Möglichkeit, vielleicht Wahrscheinlichkeit des Zusammengehörens beweist, daß ferner bei wirklich zusammengehörigen Umrissen durch sehr abweichende Dickenverhältnisse der Weichteile Unsicherheit entstehen kann, ist mir bekannt genug; doch kommen diese Gesichtspunkte in dem vorliegenden Falle nicht in Betracht. Aber nicht nur die Bewegungen, welche die Profillinie nach vorwärts und rückwärts macht, auch die in der senkrechten Dimension verlaufenden Maßunterschiede (Stirn- und Nasenlänge, senkrechte Länge der Mund- und Kinnpartie) treten bei dem von mir ausgebildeten Verfahren sehr bestimmt hervor, und es werden Unterschiede mit Sicherheit festgestellt, die dem an den gerundeten Umrissen sehr unsicher messenden Zirkel durchaus entgehen.

1) I. Schillers Schädel und Totenmaske. Braunschweig 1883. S. 57 u. f. — II. Der Schädel Rafaels und die Rafaelporträts. Archiv f. Anthropologie, XV, S. 417.

Wenn ich bei der Frage nach der Zusammengehörigkeit einer Totenmaske und eines Schädels die Vorderansichten beider, sodann die Profilumrisse ineinander ordnete und den Gang der Haut- und Knochenlinien verglich, so ergab sich bei der Prüfung von Porträts fast immer die Aufgabe, das Porträt in Profilstellung umzuzeichnen, wie dies in den beigegebenen verkleinerten Skizzen meiner Abbildungen bei Bindo und dem Uffizienbilde geschehen ist. Dieselben zeigen neben jedem der nach den Originalphotographien kopirten Köpfe den Profilumriß des Schädels. Es wurde nun nach Einzeichnung des Auges in die Orbita genau nach Vorschrift der Originalphotographien und ohne jede Rücksicht auf den Schädel die Profillinie des Gesichtes entworfen; das gleiche Verfahren ergab bei dem einen Bilde (Uffizien) eine völlig naturgemäße Hautumkleidung des Schädels, bei dem anderen (Bindo) ein regelloses Durcheinander der Haut- und Knochenlinie.

Mittelst dieses Verfahrens bin ich (wobei ich betreffs der Details durchaus auf die unter II citirte Abhandlung verweisen muß) zu dem Ergebnis gelangt, daß das in den Uffizien zu Florenz befindliche Rafaelbildnis mit dem Schädel in vollkommenster Weise stimmt, der Kopf der Schule von Athen mehrfach andere Verhältnisse als der Schädel zeigt, immerhin aber als ein in freierer Behandlung ausgeführtes Rafaelbildnis gelten muß, während das sehr allgemein als ein Selbstporträt Rafaels geschätzte, von H. Grimm als das „echte" oder „echteste" Rafaelporträt bezeichnete Münchener Bild mit dem Schädel völlig unvereinbar ist.

Wenden wir uns zu der von Grimm gegebenen Kritik meines Verfahrens,[1]) so finden wir hier und in anderweitigen den Gegenstand betreffenden Angaben desselben Gelehrten tiefeinschneidende Widersprüche, die offenbar je nach dem Bedürfnisse des jeweilig zu Beweisenden ihre Entstehung fanden. Er appellirt in der Echtheitsfrage der Rafaelporträts „als letzter, entscheidender Instanz" an den Schädel,[2]) „der Beweis, welche Porträts die authentischen seien, ist auf Grund seines Schädels und der mit diesem möglichen Vergleichungen sicher zu führen";[3]) andererseits läßt er den Maler aus dem zu Porträtirenden „herausnehmen, was bleibenden Wert hat, hinzuthun, was er als Mensch und Künstler selbst ist," und daraus „eine neue Erscheinung formen"[4]) und: „zu exakter Vergleichung bieten von Künstlern hergestellte Bildnisse überhaupt kein Material".[5])

Wenn Grimm zu verstehen giebt, daß ich wohl allzu vertrauensselig versichere, daß sich die Profillinie „mit Sicherheit" aus der Dreiviertelstellung konstruiren lasse, so verweise ich auf meine früheren Angaben. Es ist ja klar, daß die Möglichkeit einer hinlänglich sicheren Hinüberwerfung einer Dreiviertelstellung in das Profil neben hinreichendem Geschick des Zeichners durchaus von der Vollkommenheit der von dem Maler gegebenen Modellirung abhängt. So möchte ich für die Korrektheit des Profils, welches man etwa zu dem von Grimm so überaus wertgeschätzten Holzschnitte Vasari's konstruiren wollte, in welchem die Schattirung nur durch wenige Striche angedeutet ist, allerdings nicht einstehen. Hebt sich aber ein Bild vollkommen und lebensvoll ab, so daß der Beschauer ein wirkliches Relief vor Augen zu haben glaubt, so wüßte ich nicht, wie ein guter Zeichner so große Fehler machen sollte, daß mein Verfahren illusorisch würde. Was speziell die Sicherheit der von mir veröffentlichten Rafaelprofile anlangt, so habe ich (II, 424) erklärt, daß ich keineswegs für die ins einzelnste gehende Korrektheit der auf Tafel X und XI dargestellten Profillinien einstehen könne. „Das feinere Detail dieser Linien ist das Werk meines Zeichners, doch darf ich hervorheben, daß ich, bevor ich jenen heranzog, bei meinen eigenen, für den Druck mir nicht genügenden Profilirungsversuchen wesentlich dieselben Ergebnisse erhielt." Ein sprechendes Zeugnis für die Korrektheit des von mir Tafel X gegebenen Profils des Uffizienbildes liegt darin, daß zahlreiche Beschauer desselben, denen das Original keineswegs fremd ist, gar nicht inne wurden, daß sie es nicht mit einer Kopie, sondern mit einer Umzeichnung zu thun hatten. Bei Anwendung des Verfahrens auf Bindo aber würde der mögliche Fehler der Profilirung verschwinden gegenüber der sehr umfänglichen Differenz zwischen Bildnis und Schädel. Bei letzterem ver-

1) Jahrbuch der königlich preußischen Kunstsammlungen, VI, S. 143. 2) Ebenda, S. 145.
3) Preußische Jahrbücher, XXIV, S. 595. 4) Leben Michelangelo's, 4. Aufl. I, S. 489.
5) Jahrb. der königlich preußischen Kunstsammlungen, VI, S. 146.

läuft die Gesamtfront des Kieferapparates samt Kinn ziemlich genau senkrecht und nahezu in einer Flucht mit der Stirnlinie; bei Bindo ist das Untergesicht nach rückwärts gewendet und bildet einen Winkel mit der Stirnlinie. Diesem erheblichen Unterschiede gegenüber würde es gar nicht in Betracht kommen, wenn die Profillinie des Untergesichtes um ein Geringes mehr nach vorn oder nach rückwärts gelegt worden wäre.

Aber gesetzt, die von mir zu Bindo gegebene Profillinie halte in ihrem Vor- oder Zurücktreten nicht genau das rechte Maß, so kommen unserer Diagnose noch diejenigen Unterschiede zu statten, welche sich bei Façe-, wie bei Profilstellung in gleicher Weise und unmittelbar ergeben: die senkrechten Längen des Stirn-, Nasen-, Lippen- und Kinnabschnittes, und ich habe (II, S. 425) durch Ziffern bewiesen (was schon das Augenmaß ganz entsprechend ergiebt), daß diese Unterschiede auch ohne Profilirung zu Ungunsten Bindo's entscheiden, indem dessen Untergesicht, neben seiner Flucht nach rückwärts, eine beträchtliche Verkürzung in der senkrechten Dimension besitzt, die dem Schädel Rafaels durchaus fremd ist.

Ohne indessen auch nur anzudeuten, wo der Fehler liegen soll, erklärt Grimm (S. 147): „Ich bin mit dem von Welcker konstruirten Profile des Münchener Porträts nicht einverstanden und halte noch daran fest, daß Rafael sich selbst darauf dargestellt haben könne.". Es scheint mir, daß hier, wie überall in Grimms Darstellung, sich mehr Belieben und vorgefaßte Meinung, als nüchterne Kritik zu erkennen gebe.

Aber ganz abgesehen von der Möglichkeit einer hinlänglich genauen Umzeichnung hat Grimm noch andere, prinzipielle Bedenken. „— selbst wenn der Vergleich mit dem Schädel", so heißt es S. 145, „sie beide (das aller Übermalung entkleidete Uffizienbild und den Holzschnitt Vasari's) als echt bestätigte, so würde ich gegen Welcker's Verfahren im Allgemeinen doch die Bedenken hegen, die ich nun aussprechen will." Hören wir! „Ich selbst hatte an den Schädel als letzte, entscheidende Instanz appellirt, ob angebliche Bildnisse Rafaels diesen wirklich darstellten oder nicht. Dabei hatte ich niemals jedoch an exakte Messungen gedacht, wie sie von Welcker angestellt worden sind, sondern nur an eine allgemeine Vergleichung der Verhältnisse, um festzustellen, welches etwa der Bau des Kopfes sei und wie Höhe und Breite der einzelnen Partien sich zu einander verhalten. Mehr nicht." Nun, so muß ich hier fragen, sind exakte Messungen weniger gut, als ungefähre Tatonnirungen? Und ist das ihm Sowenigscheinende was Grimm festgestellt haben möchte, feststellbar ohne genaue, detaillirte Messung? Zu welch vagen Ergebnissen die „allgemeine Vergleichung" von Schädeln und Bildern auch durch „Sachverständige" führt, habe ich bei Schiller (I, 16 und 22, Note 1) und vorzüglich bei Rafael (II, 418, Note 2) nachgewiesen. Wenn ich darum nach Millimetern messe, so glaube ich nicht entfernt, daß die meist mit gerundeten Grenzen ineinander übergehenden Gesichtsabschnitte genau auf den Millimeter so groß seien. Aber man darf doch nicht etwa nach Zentimetern oder Fingerbreiten messen, denn stets muß der Maßstab feinere Abteilungen besitzen, als die Meßbarkeit des Objektes selbst reicht, man würde sonst einen guten Teil des Meßbaren preisgeben.

Mit der Profilirung der Porträts und der Schädeleinzeichnung ist Grimm ferner darum nicht einverstanden, weil die Maler, wie mein Kritiker auszuführen sucht, in weitgehendem Maße idealisiren. Die Absicht des Malers „geht nicht dahin, meßbare Gleichheit mit dem Original, sondern nur Ähnlichkeit hervorzubringen." „Jeder Porträtmaler verfährt so. Je bedeutender er ist, um so unbefangener. Er reproduzirt einen Kopf, indem er ihn gleichsam zum zweitenmale schafft. Die Phantasie giebt ihr eigenes Werk. Sie ändert, sie setzt zu, sie läßt fort. Der Künstler sucht seinem Werke eine gewisse ideale Einheit zu geben und opfert unbedenklich dasjenige auf, was der reale Anblick der Natur dieser Absicht entgegenstellt." Ist das derselbe Autor, der soeben dem Schädel die letzte Entscheidung in der Echtheitsfrage zuerkannte, beim Porträtmaler mithin einen engen Anschluß an die Natur voraussetzte und selbstverständlich forderte?

Ich darf auf die Frage nach der Aufgabe des Porträts, über welche ich mich (I, S. 3—5), von der Auffassung Grimm's weit abweichend, ausgesprochen habe, hier nicht näher eingehen. Allerdings soll das Porträt keineswegs auf die Stufe der photographischen Aufnahme her-

abgedrängt werden, durchaus muß dasselbe keine bloße Kopie, sondern eine durch die Seele des Künstlers hindurchgegangene Schöpfung sein. Aber die Grenzen der berechtigten Idealisirung sind sehr delikate, und zweifellos entspricht es weder dem Wünschenswerten, noch auch der herrschenden Übung, daß „jeder" Maler nach dem Programm H. Grimm's verfahre. Ist auch die Absicht nicht zunächst auf „meßbare Gleichheit" gerichtet, so würde doch jedenfalls auch die „Ähnlichkeit" verloren gehen, wenn die Formen in dem von Grimm gebilligten Umfange angetastet würden. Grimm verwechselt das Porträt, welches uns sagen soll, wie ein Mensch aussieht, mit dem allegorischen Bildnis, welches zeigt, was sich aus einem Gesichte machen läßt. Karikatur und jene extremen Idealisirungen sind die beiden Arten jener „Neuredigirung". Die Aufgabe des Porträts ist eine andere und bei ihm wird eine enge Relation zwischen dem „Fundamente der Gesichtsbildung" und der Hautlinie stets nachweisbar sein.

In seiner Beweisführung nimmt Grimm auch auf zwei Bildnisse Rafaels vom Papste Leo X. Bezug, die infolge von „Neuredigirung" wohl sehr verschiedene Profile ergeben würden. „Das Beginnen, ein auf Grund der so gleichsam neuredigirten Natur gewonnenes Porträt aus Dreiviertelansicht in ein Profil zu versetzen, das den Kopf nun so gebe, wie er wirklich in Profilansicht gewesen sei, kann zu nichts Sicherem führen." Aber in seinem kritischen Eifer hat Grimm ganz aus den Augen verloren, um was es sich eigentlich handelt. Ich erwarte ja nicht, daß das von mir konstruirte Profilbild überall so ausfällt, „wie der Kopf wirklich in Profilansicht gewesen ist", sondern ich will nur ermitteln, wie es ausfällt und ob dasselbe sich mit dem Schädel verträgt, mit andern Worten, ob es ungefähr so aussieht, wie der Hautumriß aussah, welcher den vorliegenden Schädel deckte. Das ganz Sichere, zu welchem die Vergleichung führt, lautet dann, je nach der Lage des Falles:

Knochen- und Hautlinie stimmen vollkommen, der Maler hat, falls der Träger des untersuchten Schädels es war, der ihm gesessen, die berechtigte Grenze des Idealisirens nicht überschritten, das Porträt gehört der bestimmten Person mit einer Wahrscheinlichkeit an, deren genaueres Maß von den übrigen Umständen abhängt (so bei dem Uffizienbilde). Oder: die Übereinstimmung ist nur eine teilweise, und es kann der Träger des Schädels nur unter der Voraussetzung einer freieren Behandlung (oder späterer Änderungen) zum Bilde gesessen haben (Schule von Athen). Oder: Knochen- und Hautlinie sind grundverschieden, beide gehören ganz verschiedenen Typen des Kopfbaues an, ein Anderer als der Träger des Schädels hat zu dem Bilde gesessen (Bindo Altoviti). Nirgends habe ich von meiner Methode versprochen, was Grimm von derselben voraussetzt. „Dasjenige Porträt" (so lauten meine Worte, II, 422) „wird als das naturwahrste bezeichnet werden müssen, bei welchem Haut- und Knochenlinie am zwanglosesten sich zusammenfügen." So war die Verurteilung meines Verfahrens nur möglich durch mißverständliche Unterschiebung einer Meinung, die ich niemals hegte; sie war nur möglich bei einem ganz unbegründeten Vertrauen auf die Sicherheit „ungefährer Vergleichungen", einem ebenso unbegründeten Mißtrauen gegen methodisches, exaktes Vorgehen und bei einer Auffassung der Aufgabe des Porträts, die glücklicherweise nicht zutrifft.

Grimm's Verteidigung der durch Bottari begründeten und besonders durch den Stich Rafael Morghens verbreiteten Ansicht, daß „Bindo Altoviti" das Selbstporträt Rafaels sei, steht von Haus aus auf schwachen Füßen. Sie gründet sich zunächst auf die angebliche Übereinstimmung des Bildes mit dem Schädel. Aber was kannte Grimm von diesem? Nichts mehr, als eine ganz unbestimmte Notiz eines bei Gelegenheit der Umsetzung der Gebeine Rafaels von Passavant an Philipp Veit in einem Wonneschauer geschriebenen Briefes, in welchem es heißt: „— die Stirne tritt über den Augen ziemlich vor".[1] Wie sehr bestimmend diese Angabe für Grimm gewesen, verrät sich bereits, wenn er bei seiner Schilderung des Münchener Bildes[2] fast dieselben Worte gebraucht: Das Wangenprofil „zeigt eine stark über dem Auge hervortretende Stirn —". Aber wenn Passavant sehr richtig hinzufügte: die Stirn ist aber schmal, so ist dieselbe bei Bindo, was Grimm nicht hervorhebt, von auffälliger Breite. Welch abermaliger Widerspruch liegt in dieser hohen

1) Passavant, Rafael von Urbino, I, 565. 2) Preußische Jahrbücher, XXIV, 573.

Wertschätzung einer flüchtigen Notiz über den Stirnknochen, wenn nun, wo der ganze Schädel, „die letzte entscheidende Instanz", mitspricht und nach genauester Prüfung mitspricht, dessen Votum nichts bedeuten soll?

Weiterhin stützt sich Grimm auf seine Deutung der Worte Vasari's „— ed a Bindo Altoviti fece il ritratto suo —". Aber das unsichere, von Woltmann und von Springer nicht acceptirte Zeugnis,[1]) welches dem Bilde durch diese Worte gegeben ist, wird ganz hinfällig durch den bestimmten Widerspruch des Schädels. Den höchsten Wert legt Grimm auf den von Vasari zur Vita Rafaels gegebenen Holzschnitt. In dieser Beziehung sagt er bereits in Pr. J. 594, daß dieser Holzschnitt, „wäre der echte Schädel sogar nicht vorhanden, die Frage zur Entscheidung bringen könnte". „Genau die Stellung des Kopfes erblicken wir hier, wie bei dem Porträt der Schule von Athen, wonach er wahrscheinlich gezeichnet wurde (wozu dann die Berufung auf den Holzschnitt?), oder, nach der anderen Seite gewandt, beim sogenannten Bindo Altoviti." Mit letzterem ist der Holzschnitt „von solcher Übereinstimmung, daß auf den ersten Blick Jedem auffallen muß, dieselbe Persönlichkeit sei hier dargestellt worden. Der gleiche Kontour der Nase, derselbe volle Mund, das kraftvolle Kinn, die kräftige, etwas vortretende Stirn." Wenn Grimm es rügt, daß Passavant die Ähnlichkeit mit Bindo nicht gefunden habe, so muß ich eingestehen, daß es mir ganz ebenso ergeht. Ich finde nicht den gleichen Kontour der Nase, den Mund sehr anders, im Holzschnitt eine lange, bei Bindo eine auffällig kurze Oberlippe; das Kinn bei beiden rundlich vorstehend, aber im Holzschnitte auf einem unverkürzten Unterkiefer, der keine Spur jenes Schwindens nach rückwärts zeigt. Nach der letzten Mitteilung Grimm's (144) stimmt der Holzschnitt mit dem Münchener Bilde „besonders was die Modellirung des Auges sowie des Mundes anlangt". In dem großen, glasigen Auge des Holzschnittes, in welchem man das Bild eines behäbigen alten Gastwirtes vermuten würde, das weit kleinere, überaus reizvolle Auge Bindo's wieder zu finden, ist mir unmöglich. So bleibt nur die gleiche Kopfstellung, die doch, als etwas allenthalben wiederkehrendes, nichts beweisen kann.

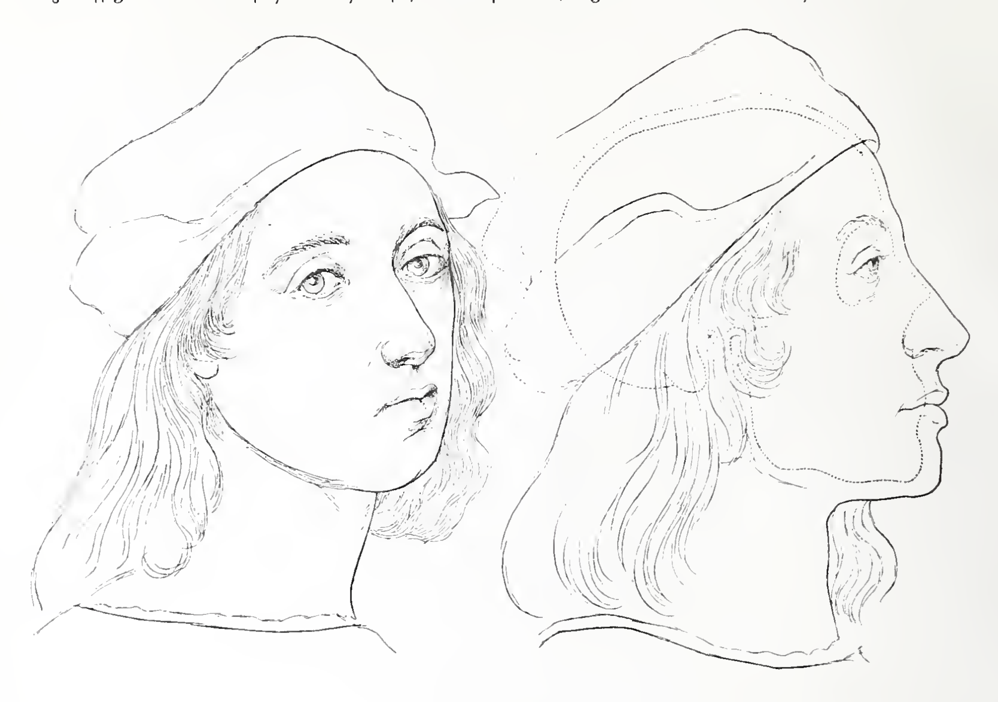
Die außerordentliche Wertschätzung, welche dem Vasari'schen Holzschnitte von Seiten Grimm's zuteil wird, ist schlechthin unverständlich. Grimm sagt (144), daß er bei Prüfung sämtlicher Porträts „als auf das allein Zuverlässige auf den Holzschnitt Vasari's gekommen sei". Aber nicht nur erhält dieses Bildchen seine Legitimation einzig durch Grimm's (nach Springer, a. a. O. S. 77, irrtümliche) Annahme, daß es nach dem Kopfe in der Schule von Athen gearbeitet sei, sondern es würde bei seiner Kleinheit und durchaus skizzenhaften Ausführung keine Aussicht zu irgend welcher sicheren Vergleichung bieten.

Was nun Grimm's Festhalten an Bindo anlangt, so scheint seine frühere Sicherheit heute allerdings erheblich herabgemindert. Bezeichnete er das Münchener Bild (Pr. J. 597) unumwunden als das „echte" (nicht, wie er heute sagt, als das „echteste", was viel weniger bedeutet), die Fertigung eines guten Stiches desselben wünschend, welcher das „echte Antlitz Rafaels seit Jahrhunderten zum erstenmale wieder unverfälscht" (also nicht „neuredigirt"?) „der Welt zeigen würde"; findet er, der soeben der weitestgehenden Idealisirung das Wort geredet, hier aber plötzlich einen durchaus realistischen Standpunkt einnimmt, in dem „bisherigen Bindo Altoviti einen Mustertypus für Rafaels Kopf", welcher die nach „Bellori's idealem Rezepte" gemachten Rafaelbildnisse verdrängen sollte, so klingt es schon weit reservirter, wenn er heute sagt (145): „Meiner Ansicht nach wäre das Münchener Gemälde immer noch für Rafael zu halten, und das Abweichende kann der Übermalung zugerechnet werden". Ein verschämter Übergang zur Verwerfung Bindo's liegt in dem Zugeständnisse: „Doch es bedurfte des Schädels nicht mehr, um mich mißtrauisch zu machen, da schon die Einritzung" (im Freskogrunde der Schule von Athen) „das charakteristische Sichvordrängen des Unterkiefers zeigte, das diese Partie des Münchener Porträts heute als bedenklich erscheinen läßt", womit freilich das Schlußwort (147) in starkem Widerspruche steht: „Ich bin mit dem von Welcker konstruirten Profile des Münchener Porträts nicht einverstanden, und halte noch daran fest, daß Rafael sich selbst darauf dargestellt haben könne".

---

1) A. Springer, in dieser Zeitschrift, VIII, 76.

Daß die von mir konstruirte Profillinie zu Bindo, trotz der angeblichen Unsicherheit und Unzulässigkeit des Verfahrens ihm sehr unbequem ist, giebt Grimm an mehreren Stellen un-



Rafael, Uffizien.



Bindo Altoviti.

zweideutig zu erkennen. „Das Gemälde hat zwei Eigenschaften, die Bedenken erregen. Erstens die Nase, die nicht zum Ganzen paßt — —. Die zweite bedenkliche Eigenschaft ist das Zurücktreten des unteren Teiles des Gesichtes vom Munde abwärts“, wobei Grimm die nicht

minder bedenkliche Kleinheit (geringe Höhe) des Untergesichtes ganz übergeht. Diesen bedenklichen Eigenschaften gegenüber würde man die Ansicht, daß das Bild als dasjenige Rafaels gemeint sei, nur unter der Annahme, daß der Maler sich ganz enorme Abweichungen erlaubt habe (größere bei einem Porträt als anderwärts bei einer beiläufigen Aufnahme der ganzen Figur), aufrecht erhalten können. Das Bild würde dann allerdings die Zustimmung Grimm's nicht finden können, denn er fordert ja das „echte Antlitz Rafaels", den unverfälschten Rafaeltypus. Immerhin läge die Sache anders, wenn als angebliches Rafaelporträt nur einzig und allein das Münchener Bild vorhanden wäre; es könnte, bei sonstiger Neigung hierzu, die Meinung verteidigt werden, Rafael habe nun einmal mit so tiefgehenden Abänderungen sich zu porträtiren beliebt. Wenn nun aber neben dem Bindo ein zweites Rafaelbildnis vorliegt, welches wie das Uffizienbild in allen Punkten genau zum Schädel paßt, so ist die Frage nach dem „echtesten Rafaelbildnisse" doch wohl entschieden. H. Grimm fragt (147): „Warum soll Rafael, wenn er bei Julius II. und Leo X. so unbefangen seine Phantasie walten ließ, bei Darstellung seines eigenen Bildnisses anders verfahren sein?" Die einfache Antwort ist doch wohl die, daß er hier kein „Repräsentationsbild", kein Stanzenbild mit lebhaft bewegten Figuren, sondern ein „Porträt" malte und die Aufgabe des Porträts anders faßte als Hermann Grimm. Das Rechte hat wohl Förster[1]) getroffen wenn er sagt, daß allerdings „die Seele der Rafael'schen Kunst der Idealismus ist", daß er „die Erscheinungen der Wirklichkeit in eine Höhe hebt, wo ihr idealer Gehalt freier zu Tage treten mußte" — daß aber, wenn hier „die Gefahr einer Verflüchtigung der Individualität nahe liegt" — „Rafael durch seinen Genius vor jeder Überschreitung der Grenzen bewahrt war", so daß „seine Bildnisse ungeachtet seiner geistigen Auffassungsweise doch himmelweit von sogenannten Idealisirungen entfernt sind".

Viel zu schaffen macht sich Grimm mit den in den Freskogrund der Schule von Rafael „eigenhändig eingeritzten Umrissen". Seine Erwähnung, daß „Welcker die Einritzung nicht in Betracht gezogen", könnte vermuten lassen, daß ich im anderen Falle anders geurteilt haben würde oder daß die Einritzung meinen Ergebnissen ungünstig sei. Dies ist nicht der Fall. Ich habe meine Verwerfung des Bindo nicht auf die mangelnde Übereinstimmung mit dem Kopfe der Schule, sondern mit dem Kopfe Rafaels gegründet, und es berührt meine Beweisführung nicht, wenn Grimm die Verschiedenheit Bindo's und des Kopfes der Schule durch Berufung auf die Einritzung zu mildern sucht, wobei es immer eine arge Übertreibung bleibt, daß das „Abweichende der Übermalung zugerechnet werden könne". Wenn Grimm anzunehmen scheint, daß die Einritzung überall das Maßgebende, Abweichungen der Malerei immer als nachträgliche, durch fremden Pinsel herbeigeführte zu betrachten seien, so zeigt die mir vorliegende vortreffliche Originalphotographie, welche die Köpfe Rafaels und Sodomas nahezu in Naturgröße giebt, daß der Einritzung dieser hohe Wert nicht zukommt. Nicht die Einritzung, sondern die Pinselführung sagt uns, was Rafael schließlich wollte. Der Kontour des Nasenrückens ist einmal mehr geradlinig, dann mit einer tiefen Einziehung nach innen, welche die Nasenspitze beerenartig vortreten läßt, eingeritzt. Welche dieser beiden einander widersprechenden Einritzungen ist hier die maßgebende? Auch an anderen Stellen zeigt die Einritzung etwas Tastendes; Wangen- und Kinnkontour sind doppelt eingeritzt u. s. f. Daß diese Einritzungen „das am Schädel sichtbare leise Sichvordrängen des Unterkiefers bestätigen" (der unsichere Zeuge den klassischen!) und daß es der Einritzung gegenüber „des Schädels nicht mehr bedurfte", beweist nur, wie abgeneigt Grimm neuerdings der Heranziehung des Schädels ist.

Welche wichtigen Bedenken hat nun Grimm, wenn das Münchener Bild als Selbstporträt Rafaels nicht zu halten ist, gegen die Echtheit resp. Naturtreue des Uffizienbildes? Eigentliche Gründe finde ich nicht angegeben. Nennt Grimm dasselbe ein „als Rafaels eignes Bildnis nicht bezeugtes Porträt", so lasse ich es dahingestellt, ob die gegenteilige Angabe so vieler anderen Forscher so ganz aus der Luft gegriffen ist. Das Zeugnis des Schä-

---

1) E. Förster, Raphael. Leipzig 1867, I, S. 330.

dels aber, zu welchem, wenn man die unendliche Zahl der durch Form- und Größenwechsel der Einzelbestandteile des Kopfes möglichen Variationen bedenkt, unter vielen Tausenden sich nicht ein zweites Profilbild finden würde, welches an allen Stellen in Form und Größe der einzelnen Gesichtsabschnitte vollkommen stimmte, müßte für jeden Unbefangenen jenen angeblichen Zeugnismangel voll aufwiegen. Ich hebe hervor, daß meine Profillinie, die völlig unbefangen, lediglich nach der Vorschrift der Originalphotographie konstruirt wurde, an keiner Stelle auch nur um einen halben Millimeter von dem Mittelwerte der normalen Hautstärke abweicht.

Grimm sucht geltend zu machen, daß das Uffizienbild schon vor 50 Jahren stark überarbeitet, in der Folgezeit noch manche Überarbeitungen erfahren habe; man brauche nur die verschiedenen Kupferstiche „und sogar Photographien“ zu vergleichen. Will man indes nicht annehmen, daß die Übermalung die Kontoure gleich um fingerbreit verschoben habe, so bleibt gar kein Zweifel, daß Schädel und Uffizienbild — mit oder ohne Übermalung — in allem Wesentlichen übereinstimmen, während es auch der rücksichtslosesten Übermalung nicht möglich gewesen sein würde, so große Differenzen zu setzen, wie sie zwischen dem Schädel und Bindo sich finden. Der Hauptgrund für Grimm, trotz alledem bei seiner Meinung zu beharren, scheint mir in folgendem zu liegen.

Es ist ein Lieblingsgedanke Grimm's, daß Rafael nicht den grazilen, schwächlichen Körperbau besessen habe, wie er etwa dem Uffizienbilde entsprechen würde, sondern einen robusten Bau, wie er zu dem Kopfe Bindo's paßt: „Ein anderer Kerl muß zu diesem Antlitze gehört haben, als die schwindsüchtigen, schmalschultrigen Gestalten, welche wir, wo moderne Maler Rafael auftreten lassen, vor uns zu haben pflegen“ (Pr. J. 594); — „wer Rafaels echte Porträts (?) betrachtet und sich an die kolossale Arbeitskraft erinnert, welche dem Manne von seiner Jugend an innewohnte, der kann nicht zweifeln, daß ein tüchtiger Körper der Träger dieses Geistes war“ (595). Wie dem sei; ich kann nach so manchem, was die Photographien des Schädels deutlich zeigen, nur zustimmen, wenn Professor Schaaffhausen, welcher den Gipsabguß des Schädels zu untersuchen Gelegenheit hatte, hervorhebt, daß der Schädel Rafaels in mehrfacher Beziehung an den weiblichen Habitus anklinge. Ich selbst habe, da die aus den Schädelmaßen sich berechnende Gehirngröße für ein Genie von Rafaels Bedeutung auffallend gering ist, die Frage aufgeworfen (II, S. 435): „Giebt es Zeichen dafür, daß der Schädel Rafaels aus sehr dünnen Knochen bestand?“ und ich glaube diese Frage mit Ja beantworten zu müssen, was allerdings mit einem robusten Skeletbau nicht stimmen würde. Wie der Gipsabguß zeigt, ist der Gesichtsteil des Schädels „sehr fein und edel gebildet“, hinter der Kranznaht eine leichte Einschnürung, „Stirn- und Scheitelhöcker vortretend“, am Winkel des Unterkiefers ist der Knochen „dünn und etwas nach außen gekrümmt“, die Jochbogen „zart“ — „sowohl stark vorspringende Brauenbogen, als ein vorspringendes Hinterhaupt fehlen“. Die Stirn ist glatt und in der Gegend der Brauenbogen ziemlich flach, während der Schädel Bindo's stark entwickelte Stirnhöhlen und ihnen entsprechende Vorwölbungen besaß. Der Kopfbau des Münchener Bildes ist ein entschieden männlicher. Vor allem ist derselbe nicht ein durch Abänderungen des Malers, durch „Zusetzen hier, Fortlassen dort“, woraus sich niemals eine den Kenner befriedigende Gesamtform ergiebt, entstandenes Kompositum, sondern er ist das völlig korrekt und naturalistisch kopirte Abbild einer mir wohlbekannten, typischen Form: mächtig entwickelte, breite und etwas flache Gehirnkapsel mit gewaltiger Stirnbildung und großen Stirnhöhlen; niedriger, nach rückwärts weichender Gesichtsschädel — eine typische Form, die sich nicht willkürlich komponiren läßt und die von der Form des uns klar vorliegenden Rafaelschädels durchaus abweicht.



Madonna mit Engeln.
Mitteltafel des niederländischen Reisealtars im Museum zu Palermo.



Der niederländische Reisealtar im Museum zu Palermo.

Mit Abbildung.

Die Gemäldeabteilung des Palermitaner Museums nimmt unter den öffentlichen Galerien Europas nur einen untergeordneten Rang ein. Wer sich nicht für die sizilische Malerei besonders interessirt, wer es verschmäht, die Camuglio, Crescentio, Antonello (nicht der wohlbekannte von Messina), Ainemolo, Novelli eingehend zu studiren, findet hier nur mäßigen Genuß. Dennoch birgt das Museum ein Kleinod, um welches es auch eine vornehme Staatsgalerie beneiden dürfte. Das ist ein altflandrischer Reisealtar (Triptychon), mit der Madonna und der heil. Katharina und Dorothea als Hauptgegenstand der Darstellung. Der in den Maßen wie in der Ausführung an eine Miniatur mahnende Altar hat seine Geschichte. Er befand sich in früherer Zeit im Besitze des Duca di Malvagna und kam durch Schenkung an das Museum. Selbstverständlich war er damals auf Dürers Namen getauft worden. Wo in Italien für ein nordisches Bild die nähere Bezeichnung fehlte, stellte sich stets dienstfertig der gute Dürer ein.

Das Triptychon blieb anfangs wenig beachtet. Vor dem Umbau des Museums, welches in dem Kloster Olivella untergebracht war, hingen die meisten Gemälde in kleinen, schlechtbeleuchteten Mönchszellen und konnten nur mühsam nach ihrem Werte gewürdigt werden. Ein deutscher Kunstfreund wurde im Jahre 1868 auf den Reisealtar aufmerksam und wies seinen niederländischen Ursprung nach. Er vergaß auch nicht, die große Schönheit des Werkes laut zu preisen. Die Sache machte bei den Wintergästen Palermo's und auch in heimischen Kreisen Aufsehen. Mehrere Wochen lang erfreute sich das Museum eines starken Besuches und das „Eycksche" Bild zahlreicher Bewunderer. Diese Vorgänge hatten eine gute dauernde Folge. Der Reisealtar erhielt nach dem Umbau des Museums einen bevorzugten Platz. Aber auch Übelstände blieben nicht aus. Die Verehrer des reizenden Werkes wollten sofort einen berühmten Namen hören, verlangten eine persönliche Taufe desselben. Der feine Kenner mag diese Laienlogik belächeln, welche stets von der Schönheit der Schöpfung auf die Größe des Schöpfers schließt. Sie wird aber wohl so lange in Geltung bleiben, so lange der Volksglaube sich lebendig erhält, daß alle bedeutenden Thaten in der Geschichte von einigen wenigen auserkorenen Helden ausgehen. Unserem kleinen Bilde erging es nicht anders. Die Namen Jan van Eyck, Memlinc wurden der Reihe nach angerufen. Nur langsam und allmählich gelang es der genaueren Forschung diese Legende zu zerstören und einen weniger glänzenden Stammbaum als richtig festzustellen. Das Palermitaner Bild wird gegenwärtig auf Gossaert oder wie er sich auch nennt, Mabuse zurückgeführt. Ehe über die Berechtigung dieser Taufe gehandelt wird, ist es vielleicht ersprießlich, einfach zu schildern, was man auf dem Gemälde erblickt.

Der Palermitaner Reisealtar ist ein Flügelbild von bescheidensten Maßen. Bei geschlossenen Flügeln gewahren wir, über beide Flügel sich ausbreitend, die Darstellung des Sündenfalles. Die Mitte des Raumes nimmt ein mächtiger, in zwei Äste auslaufender Apfelbaum ein, dessen Blätter in Form und Farbe an südlichen Wuchs erinnern. Um den Stamm ringelt sich eine braun-grünlich schillernde Schlange mit dem Apfel im Munde. Links vom Baum stehen eng umschlungen Adam und Eva. Jeder hat einen Arm um den Nacken des anderen gelegt. Sie bieten, wie sich die Leiber innig aneinander schmiegen, ein gar fesselndes Bild eines zärtlichen Liebespaares. Adam greift mit der vorgestreckten Linken nach dem Apfel, welchen die Schlange anbietet; Eva hält bereits die Frucht in der Hand. Sie hat die Beine gekreuzt, während Adam einen Fuß vor den andern stellt. Auch darin offenbart sich ein feiner psychologischer Zug. Adam hat einen festen Stand, an dem Gatten das schmiegsame, hingebende Weib ihren richtigsten Halt. Adams Kopf zeigt lockiges Haar

(jede Locke einzeln gedreht) und Vollbart, eine niedrige Stirn, eine kurze aufgestülpte Nase. Eva mit lang herabhängendem hellbraunen Haar, in Profil gezeichnet, besitzt gleichfalls eine kurze Nase, eine flache Stirn, ein leicht zugespitztes Kinn. Zu dem jugendlichen, nicht schönen, aber freundlichen Gesichte steht der ältere frauenhafte Leib im Gegensatze. Jedenfalls sind beide Gestalten einfach naturalistisch erfaßt. Die Wahrheit wird stärker betont als die Schönheit, dem Kolorit eine größere künstlerische Wichtigkeit beigelegt als der Zeichnung. Diese streift an das Harte; Adam besonders ist mit derben Händen und großen Füßen ausgestattet; auch Eva's Füße mit den gespreizten Zehen erheben keinen Anspruch auf Zierlichkeit. Dagegen wirkt die malerische Behandlung des Fleisches, der fein vertriebene helle Ton, in welchen leichte graue Schatten hineinspielen, überaus erfreulich. Hinter dem ersten Elternpaar steigt in weiterer Ferne ein reichgeschmücktes Burgthor empor. Dasselbe führt in das Paradies. Ein Engel in graublauem Gewande steht im Eingange und treibt Adam und Eva aus. Der Raum rechts vom Baume der Erkenntnis wird von Felsstücken und Baumgruppen ausgefüllt, zwischen welchen sich mannigfache Tiere, ein Löwe, ein Hirsch bewegen. Eine Quelle entspringt dem Felsen und unterbricht angenehm die dunkle Umgebung.

Während die Außenseiten der Flügel eine einzige Scene dem Beschauer vorführen, zeigen die geöffneten Flügel gesonderte Schilderungen. Das Mittelbild (s. den Holzschnitt) stellt die Madonna mit dem Christkind auf dem Schoße dar, welches Engel mit Spiel und Gesang verehren; auf dem linken Flügel ist die heil. Katharina, auf dem rechten die heil. Dorothea, beide in Begleitung eines Engels gemalt. Durch ein Chorgestühl, welches sich in mehreren Bogen von Flügel zu Flügel spannt, wird ein äußerer Zusammenhang zwischen den drei Bildern bewirkt. Am glänzendsten entfaltet sich das Chorgestühl im Mittelbilde. Obschon der Hauptschmuck des Hintergrundes der Kirche entlehnt ist, wird doch nicht die Scene in das Innere der letzteren wie in der älteren Zeit verlegt. Die Rückfüllungen des Gestühls sind weggefallen, so daß zwischen den tragenden Pfeilern der Blick in das Freie sich öffnet. Pfeiler, wie das krönende Gesims erscheinen im reichsten spätgotischen Stile gehalten und in hellem Holztone gemalt. Der Künstler schwelgte förmlich in der krausen Ornamentik der Holzschnitzerei; er überzieht die Pfeiler so vollständig mit Ziergliedern, daß jene die aufstrebende Schlankheit einbüßen und den Eindruck der Plumpheit üben würden, wenn nicht die vielen Durchbrechungen und Unterschneidungen, das vorspringende Hängewerk u. s. w. wieder den Schein des Spielenden und Leichten weckten. Unter dem mittleren Bogen des Gestühls sitzt auf einer reich geschmückten Holzbank die Madonna mit dem Christuskinde auf dem Schoße. Über ihrem roten, am Halse ausgeschnittenen Gewande, welches auf dem Boden in knittrigen Falten ausläuft, trägt sie einen gleichfalls roten Mantel. Nur ist der Ton des letzteren heller, kühler, in das Graue spielend gehalten. Das blonde, herabfallende Haar wird von einer Perlenschnur zusammengehalten und von einem weißen Schleiertuche überdeckt. Das Gesicht ist länglich, mit leise zugespitztem und vortretendem Kinn gezeichnet, zeigt eine runde, flache Stirn, breite Wangen und kleinen Mund. Die Madonna hält mit der Linken das Christkind umfaßt und stützt mit der Rechten seine beiden Fersen. Anmutig kann man die Züge und die Gestalt des Kindes nicht nennen. Der große Kopf mit den kleinen Glotzaugen sitzt tief in den Schultern, der Bauch ist aufgetrieben; bei aller Häßlichkeit der Formen wirken aber doch der gutmütige Ausdruck und die naturwahre Auffassung gewinnend. Rechts von der Madonna sitzt ein kleiner Engel auf der Stufe des Gestühles und bläst eifrig auf einer Pfeife, hinter ihm steht ein zweiter Engel, welcher dem Christkind eine blaue Blume reicht. Beide haben buntfarbige, schillernde Flügel; den Körper des Pfeifers deckt teilweise ein dünner weißer Schleier, während der andere ein graues, kurzärmeliges Röckchen trägt. Auf der anderen Seite ist die Zahl der musizirenden Engel verdoppelt. Auf dem Boden kauert ein kleiner Lautenschläger, hinter ihm hat sich eine Sängergruppe aufgestellt. Der vorderste dieser Sänger in rotem ärmellosen Röckchen giebt mit der einen Hand den Takt und hält mit der anderen, gemeinsam mit einem zweiten, in ein blaues Kleid gehüllten Sänger das Notenbuch. Ein dritter Engel schiebt den Kopf zwischen die beiden Sänger, indem er zugleich zu größerer Bequemlichkeit seine beiden Arme um ihre Schultern gelegt

hat. Den ehrlichen Sangeseifer liest man auf allen drei Gesichtern. Der Typus dieser sechs Engel zeigt mit dem Christkinde die größte Verwandtschaft. Auch bei ihnen sitzt der Kopf in den Schultern, erscheint der Bauch etwas aufgetrieben, die Backen spitz, die Nase kurz und breit. Die Augen sind bald wie bei dem Christkinde stechend, bald nur wie Schlitze behandelt. Ein Ausbund von Häßlichkeit ist namentlich der Engel rechts mit der Blume in der Hand. Doch gilt von ihnen in noch höherem Maße als vom Christkinde, daß die Wärme und Wahrhaftigkeit des Ausdruckes, die wunderbar feine, an Miniaturen mahnende malerische Behandlung des Fleisches und der Gewänder die gemeinen Formen völlig vergessen läßt.

Einen besonderen Reiz verleiht dem Mittelbilde der Durchblick in das Freie zwischen den Pfeilern des Chorgestühles. Links erhebt sich ein phantastischer Tempelbau, mit Bogengängen, Giebel und einem spätgotischen Turme; den Platz vor dem Tempel schmückt ein Brunnen, aus dessen runder Schale in der Mitte eine mit einer Erzstatue gekrönte Säule emporsteigt. Ein älterer Mann, auf einen Stab sich stützend hat die Tempelhalle verlassen und schreitet quer über den Platz. Der Hintergrund rechts von der Madonna wird durch einen dichtbelaubten Hügel ausgefüllt, welcher im dritten Bogen in offenes Land mit blauen Bergen in der Ferne übergeht. Das Weib mit dem Kopfbunde, welches hier herabkommt, dürfte wohl nicht als die Stifterin des Bildes aufzufassen sein. Es erscheint vielmehr nicht allzu gewagt, dasselbe mit dem Manne vor dem Tempel in Zusammenhang zu bringen und in den beiden Gestalten Joachim und Anna zu vermuten.

Auf dem linken Flügel hat sich die hl. Katharina im Grase niedergelassen. Sie trägt eine Krone auf dem Haupte und darunter ein rotsamtenes, golddurchwirktes Tuch, über dem blauen Gewande einen weißen Mantel, welcher noch stärker als das Kleid der Madonna in brüchige Falten ausläuft. Mit der einen Hand hält sie einen reich gefaßten Ring empor, mit der anderen blättert sie in einem Buche, welches auf ihrem Schoße ruht. Ein kleiner Engel mit goldigen Ringellocken steht ihr zur Seite und blickt in das Buch. Im Hintergrunde entfaltet sich eine reizende, mit wunderbarer Feinheit ausgeführte Landschaft. Über einen Fluß, an dessen Ufer Weiber mit Waschen beschäftigt sind, spannt sich eine Brücke. Die Bäume zu beiden Seiten des Flusses, mit Laub von satter gelbgrüner Farbe wachsen allmählich immer dichter und bilden schließlich einen Hag, an dessen Rain ein kleines Haus steht. Der Giebel desselben reicht auf der einen Seite tief über einen angebauten Schuppen herab, wie man es öfter auf alten niederländischen Bildern dargestellt findet. An der Hausthüre sitzt eine Spinnerin, in eifrigem Gespräche mit einem Manne begriffen, welcher von einem weißhaarigen Hunde begleitet, aus jener heraustritt.

Auf der Gegenseite, also auf dem rechten Flügel sitzt die hl. Dorothea, in weißem Kopftuche, einem gelbgrünen enganschließenden Rocke und Pelzkragen. Das Hemd kommt am Halse als Krause zum Vorschein. Die Heilige trägt eine goldene mit Rubinen und Saphiren geschmückte Halskette und hat auf ihrem Schoße rote und weiße Rosen ausgebreitet, welche sie über einen breiten Reifen zum Kranze windet. Ein kleiner Engel im hellroten Gewande steht neben ihr und reicht ihr eine Rose. Im Mittelgrunde ist ein gotischer Springbrunnen mit Statuen angebracht, um welchen Kinder spielen, weiter hinten erhebt sich auf bewaldetem Hügel eine turmreiche Burg.

Den künstlerischen Wert des Reisealtärchens kann die Beschreibung nur versichern, nicht überzeugend darthun. Denn den Hauptreiz verleiht ihm die malerische Behandlung, welche nur vom Auge genossen und gewürdigt werden kann. Man möchte glauben, der Meister kam von der Miniaturkunst her, so sicher bewegt er sich in den kleinen Verhältnissen, so trefflich versteht er bei feinster Pinselführung die Töne zu verschmelzen. Auch die helle Färbung des Fleisches erinnert an die Gewohnheiten der niederländischen Miniatoren. Das Geschmeide, die Ketten, Ringe, Krone, Schwertgriffe sind mit vollendeter Zierlichkeit wiedergegeben; doch verliert sich der Maler nicht in den Einzelheiten oder sieht in der Farbenbuntheit sein Hauptziel. Die Figuren stimmen wie im Ausdrucke so auch in der Färbung gut zusammen, ihre helle Haltung dämpft das Braungelb des mächtigen Chorgestühls, das seiner-

seits sich wieder wirksam von den grünen und blauen Tönen der Landschaft abhebt. Der günstige malerische Eindruck wird durch die treffliche Erhaltung des Werkes begünstigt. Hat sich doch noch der Kasten erhalten, in welchem der Reisealtar Jahrhunderte lang aufbewahrt wurde. Er ist mit Eisen beschlagen und mit Pergament überzogen, welchem gotisirende Ornamente aufgeprägt sind.

Der frühere Besitzer des Altars barg in dem Kasten noch allerlei Schriftstücke, sog. testimonia, welche über die Herkunft des Bildes Aufschluß geben wollten: eine kurzgefaßte Biographie Dürers nach van Mander, die Erklärung eines Kunstfreundes, Gibson, vom Jahre 1805, daß er links über der Madonna an der Basis einer Tempelstatue die Buchstaben „Gir“ gelesen habe, und endlich ein jüngeres Votum, laut welchem auf dem rechten Flügel das Datum 1501 und eine Majuskel A vorhanden sein sollten. Es ist mir und auch anderen Betrachtern leider nicht gelungen, mit Sicherheit Datum und Lettern zu entziffern. So bleiben wir denn in Bezug auf den Ursprung des Gemäldes vorläufig auf das Raten angewiesen. Über die Schule und die Zeit der Entstehung herrscht nicht der geringste Zweifel. Die niederländische Abstammung giebt sich in allen Zügen deutlich kund. Wir stehen am Ausgange der Eyckschen Schule. Auf diese geht die ganze Komposition zurück, namentlich die Anordnung des Hintergrundes, das Überspringen des mittleren Planes, so daß unmittelbar hinter den Figuren des Vordergrundes die ferne Landschaft beginnt, der Mangel an abgestufter Perspektive. Auch die sorgfältig liebevolle Durchführung aller Einzelheiten entstammt der gleichen Wurzel. Doch hat die frische Naturwahrheit bereits eine leichte Einbuße erlitten; ein Anflug von Manierirtheit macht sich in den Bewegungen der Gestalten, im Faltenwurfe geltend, ebenso wie der satten Färbung der älteren Schule einzelne graue Töne beigesellt werden. Das Chorgestühl zeigt die Formen der spätesten Gotik, in den Bauten des Hintergrundes wird der eindringende Renaissancestil bemerkbar. Ein niederländischer Meister hat das Bild am Anfange des 16. Jahrhunderts geschaffen. Das ist eine feststehende Thatsache.

Aber welcher Meister? Die Kenner haben sich auf den Namen Gossaert, auch Mabuse genannt, geeinigt. Diese Bezeichnung geht auf Waagen zurück. Der berühmte Kunstkenner hatte zwar den Palermitaner Reisealtar nie gesehen, kannte aber eine freie Wiederholung des Mittelbildes, welche sich in England (Northbrookgalerie) befindet. Er begrüßte in derselben ein Werk Mabuse's. Als nun das Palermitaner Gemälde auftauchte, wurde selbstverständlich der gleiche Ursprung angenommen, auch das letztere auf Mabuse's Namen getauft Nun ist freilich das englische Bild eine sehr freie Wiederholung. Nicht nur erscheint das Chorgestühl anders disponirt, in der perspektivischen Vertiefung richtiger gezeichnet, nicht nur fehlt der Durchblick in die Landschaft hinter der Madonna: auch die Madonna, das Christkind, die Engelsköpfe zeigen Verschiedenheiten. Die Madonna hat nicht das längliche Gesicht, nicht das spitze Kinn, die geradlinig begrenzte Stirne wie auf dem Palermitaner Altare, der Kopf des Christuskindes ist mehr zur Seite geneigt, seine Augen sind gesenkt, die Engelsköpfe offenbaren andere Umrisse, erscheinen weniger quadratisch. Hat eine und dieselbe Hand beide Gemälde geschaffen, so lag gewiß ein längerer Zeitabstand zwischen denselben. Die Familienähnlichkeit steigert sich nicht zur Identität. Von Mabuse besitzen wir mehrere sichere Werke. Wie stellt sich der Reisealtar in Palermo zu denselben? Die späteren Schöpfungen des Meisters dürfen allerdings nicht unmittelbar zur Vergleichung herangezogen werden, wohl aber seine frühen Arbeiten, ehe er italienische Einflüsse in der Zeichnung auf sich wirken ließ. Da kommt in erster Linie die Anbetung der heil. drei Könige, zweimal mit seinem Namen Gossaert bezeichnet, in Castle Howard in Betracht. Eine gewisse Ähnlichkeit ist unverkennbar, in der Haltung der Madonna, in dem Christuskind, dessen Kopf gleichfalls tief im Nacken sitzt. Die Gestalten aber erscheinen schlanker, der Zwischenraum zwischen Nase und Mund ist geringer, jene länger, das Gesicht nicht spitz auslaufend, sondern in reinerem Oval gezeichnet, die Stirn nicht flach begrenzt und auffallend rundlich gebildet. Auch die Vorliebe für reiche architektonische Hintergründe treffen wir bei Mabuse an, z. B. in der Berufung des heil. Matthäus (Windsor), in dem Prager Dombilde (jetzt im Rudolfinum). Nur herrschen bei ihm die Renaissanceformen stärker vor und gewinnen Marmorwerke eine große

Bedeutung. Diese Freude an üppigem architektonischen Schmucke, an einem reichen landschaftlichen Hintergrunde kehrt jedoch auch bei anderen niederländischen Meistern im Anfange des 16. Jahrhunderts z. B. bei Hendrik Bles wieder, wie denn überhaupt auch die Maler dieser Periode sich deutlich zu einer Gruppe zusammenschließen. Erst innerhalb dieser Gruppe scheiden sich die einzelnen Persönlichkeiten nach besonderen Merkmalen. Die Forschung ist in in den letzten Jahren erfolgreich bemüht gewesen, diese Scheidung vorzunehmen, aber mit ihrer Arbeit noch lange nicht zu Ende gekommen. Je mehr der Bildervorrat anschwillt, über welchen wir verfügen, eine desto größere Vorsicht ist geboten. Und wer seinen Karel van Mander im Kopfe hat, wird die Behutsamkeit noch steigern. Viele Künstler, deren Ruhm van Mander verkündet, harren noch der Wiederbelebung und verlangen, daß man den Spuren ihrer Thätigkeit nachgeht. Möglicherweise gingen die Werke einzelner Künstler sämtlich verloren; aber auch die Wahrscheinlichkeit bleibt bestehen, daß ihre Bilder unter anderen Namen sich erhalten haben, daß Gemälde verschiedenen Ursprunges unter einer einzigen Bezeichnung zusammengefaßt werden.

Bekannte und geläufige Namen üben bei der Bestimmung der Bilder eine gewaltige Anziehungskraft aus. Waltet nicht bei dem Reisealtärchen ein ähnliches Verhältnis? Die Gründe, welche für Mabuse sprechen, sollen nicht unterschätzt werden, die Familienverwandtschaft bleibt unangefochten. Dennoch bleibt es wunderbar, daß nicht ein anderer Meister auf den Plan gebracht wurde, mit dessen Bildern der Reisealtar eine noch größere Ähnlichkeit darbietet, als mit den Schöpfungen Mabuse's. Jakob von Amsterdam, oder wie er auch sonst heißt: Jakob van Oostzanen oder Jakob Cornelissen, ist gemeint. Allerdings hat die Gestalt dieses Meisters erst jüngst Fleisch und Blut gewonnen. Einzelne Werke waren zwar schon lange bekannt und geschätzt, hatten aber falsche Taufen empfangen. Dazu kam noch, daß er im Laufe eines längeren arbeitsamen Lebens die Malweise änderte, in jüngeren Bildern ein anderes Gesicht zeigt, als in älteren Gemälden. Immerhin läßt sich gegenwärtig, Dank den Bemühungen Eisenmanns, Bode's, Justi's und namentlich Scheibler's, seine künstlerische Natur mit genügender Deutlichkeit erkennen. Hält man den Reisealtar in Palermo mit dem Berliner Flügelaltar vom Jahre 1506 oder der Geburt Christi in Neapel vom Jahre 1512 zusammen, so überrascht die Gleichheit der Kopftypen in der Madonna und den Engeln und die Wiederkehr einzelner gewohnheitsmäßiger Züge, die Art z. B. wie der Maler die Engel kleidet, ihre Augen bald schmal schlitzt, bald glotzig, fast stechend zeichnet. Auch das technische Verfahren, der pastose, unsäglich vollendende, an Email erinnernde Farbenauftrag ist hier und dort der gleiche. Selbst in späteren Gemälden, wie in der Anbetung der Könige in Neuwied (1517), dem Dreieinigkeitsbilde in Kassel (1523), der Salome im Haag, dem Christophorus in Dresden u. s. w. stößt man auf manche Einzelheiten, welche im Palermitaner Reisealtar beobachtet werden. Der Künstler hat den Baumschlag nicht verändert, er liebt nach wie vor, den landschaftlichen Hintergrund durch allerhand Bauten und geschäftige Menschen zu beleben und erfreut sich an der sorgfältigsten Wiedergabe des Geschmeides. Dem Kopf Adams auf der Außenseite des Palermitaner Altars, so auffällig durch die kurze Nase, langgezogene Augenbrauen, gedrehte Locken, begegnen wir wiederholt auf dem Kasseler Bilde der Dreieinigkeit; selbst der Kopf Christi auf dem Gemälde: Christus als Gärtner (ebendort) zeigt ein dem Adam verwandtes Gepräge. Auch von den flachen Frauenstirnen konnte sich Jakob von Amsterdam nie ganz entfernen, und wenn er im Dreieinigkeitsbilde Adam und Eva schildert, giebt er deren nacktem Oberkörper dieselben wellenartigen Umrisse, wie auf dem Außenflügel in Palermo.

Scheibler (Jahrbuch der königl. Preuß. Kunstsamml. III, 13) hat den künstlerischen Charakter der Meisters in folgender Weise beschrieben: Er ist in ruhigen Darstellungen am meisten ansprechend. An den Madonnenköpfen bemerkt man eine breite, platte Stirn mit gerader oberer Begrenzung, vom Ohr zur Nase einen großen Abstand; die letztere ist kurz, der Mund klein, das Kinn etwas vortretend. Die Kinderköpfe sind quadratisch, glotzäugig, von abschreckender Häßlichkeit, aber ausdrucksvoll, die Falten noch scharf modellirt, kleinknitterig, das Kolorit warm, harmonisch, tiefes Karmin und warmes Grünblau herrschen vor. Man

möchte glauben, diese Beschreibung sei im Angesichte des Palermitaner Bildes verfaßt worden, so vollständig deckt sie sich mit dem Eindrucke, welchen dieses auf den Beschauer ausübt. Ob mit der Zurückführung des Reisealtars auf Jakob von Amsterdam das letzte Wort über seinen Ursprung gesagt sei, werden die Kenner entscheiden. Dem Forscher winkt bei der Erörterung dieser Dinge noch eine weitere Aufgabe Er steht der Thatsache gegenüber, daß Gemälde ähnlicher Natur, wie das Palermitaner Reisealtärchen, Werke der niederländischen Klein= und Feinmalerei, besonders häufig in italienischen Galerien angetroffen werden. Der Schluß auf eine stattliche Einfuhr am Ende des 15. und Anfange des 16. Jahrhunderts liegt nahe. Welchen Umständen danken diese von tiefer lyrischer Empfindung getragenen, mit wunderbarer Feinheit ausgeführten Madonnenbilder ihre große Beliebtheit in Italien, welcher niederländischen Kunststätte, welcher Künstlergruppe sind dieselben entsprungen?

Anton Springer.

Bücherschau.

Reisen in Lykien und Karien von Otto Benndorf und G. Niemann. Mit einer Karte von Heinrich Kiepert, 49 Tafeln und zahlreichen Illustrationen im Text. C. Gerold's Sohn, Wien 1884. Fol.

Die Denkmäler Lykiens und Kariens, welche dieses hervorragende Werk behandelt, forderten zwar schon lange die Aufmerksamkeit der Kunstgelehrten heraus, hatten sich aber bis auf unsere Zeit einer gründlichen Durchforschung noch nicht zu erfreuen. Benndorf hat sich diese dankenswerte Aufgabe gestellt und sucht mit rastlosem Eifer die dortigen Kunstschätze der Wissenschaft zu erschließen.

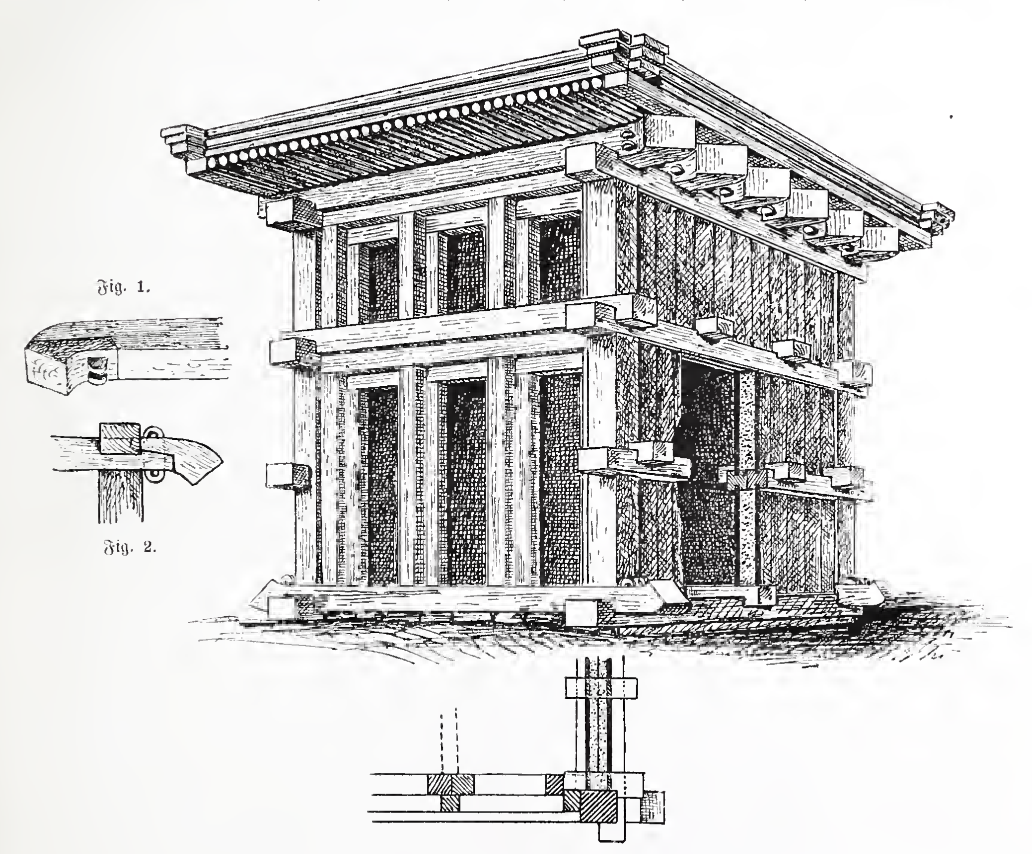
Die oben bezeichnete Arbeit, welche in ihrer Vorrede eine weitere Folge in Aussicht stellt, fordert in mancherlei Hinsicht die Aufmerksamkeit der Leser heraus; sowohl der Archäologe, der Kunsthistoriker, als auch der Geograph kann aus ihr großen Nutzen ziehen. Mit der Gewissenhaftigkeit des Urkundensammlers hat Benndorf alle ihm auf seiner Reise begegneten, bisher noch nicht bekannten Inschriften, 134 an der Zahl, aufgenommen, vielfach deren Lücken ausgefüllt und ihre oft schwer verständlichen Schriftzeichen in gutes Griechisch übersetzt. Weist schon allein diese Arbeit eine Fülle schätzenswerter Erfolge auf, so erweitert sich jedoch der Kreis der Verdienste durch die verschiedenartigen kunsthistorischen Funde, welche das Werk verzeichnet, und der mit ihrer Beschreibung verbundenen Versuche, eine Reihe bisher nur unbefriedigend gelöster Probleme endgiltig aufzuklären. Auch versteht es Benndorf, den rein wissenschaftlichen Stoff einem größeren Leserkreise mundgerecht zu machen, indem er seinem Werke die Form einer Reisebeschreibung verleiht. Er führt uns ein zusammenhängendes Bild seiner Erlebnisse vor, dem sich die einzelnen Funde nebst den hieran geknüpften wissenschaftlichen Untersuchungen einreihen.

Das Werk beginnt mit dem Bericht über den Aufenthalt auf der kurz vorher durch Erdbeben heimgesuchten Insel Chios, schildert dann die Erlebnisse und Erfolge der Expedition in Halikarnaß, Kos, Knidos, Loryma, Myra, die mühevolle Fahrt nach dem reichen Fundorte Gjölbaschi, weiter die Wanderungen nach Makri, Pinara, Sidyma, Xanthos, Patara, Letron, Pydnai, nach den Städten der östlichen Gebirge, Ilos, Kadyanda und schließt mit der Beschreibung des Streifzuges durch Karien nach Smyrna.

Ihren Höhepunkt erreicht die Arbeit im IX. Kapitel mit dem Versuche, die Vorbilder für die lykischen Gräber festzustellen. Ihrer Gestalt und Architektur nach trennt sie Benndorf in vier Gruppen: 1) Felsgräber, 2) Sarkophage, 3) Pfeilergräber und 4) griechische Grabmale. Die Vertreter der ersten und zweiten Gruppe bestehen in Nachahmungen von Holzkonstruktionen, die vierte fügt jenen griechische Formenelemente hinzu und nur die dritte paßt ihren Aufbau dem Steinmaterial an.

Für die erste Gattung von Gräbern wird der Beweis angestrebt, sie als eine Nachbildung des älteren lykischen Wohnhauses hinzustellen; auch bietet uns auf Grund dieser durchaus

richtigen Anschauung Niemann dessen Rekonstruktion. Da diese aber nur darin besteht, daß mit Beibehaltung aller Details die an den Gräbern in Stein imitirten Holzteile als solche wiedergegeben werden, ohne auf die Wandbildung Rücksicht zu nehmen, so erscheint es leicht begreiflich, wenn Niemann für einige Formen und Konstruktionsteile keine Erklärung zu geben weiß. Das meist flache Dach der lykischen Häuser deckte eine nicht unbeträchtliche Erdschicht, nicht etwa um Schutz gegen Regen zu bieten,[1] — dafür fehlt bei dem hohen Grade technischer Vollendung des Holzbaues jede Wahrscheinlichkeit, — sondern um den Einfluß der Hitze und Kälte von den Wohnräumen fern zu halten. So geschah es derzeit in Persien, und so geschieht es noch heute in vielen Gegenden am schwarzen Meere und in Kleinasien.[2] Doch was hätte die Erdschicht auf dem Dache allein vermocht, wenn die Wände nicht einen ähnlichen Schutz boten? Und so finden sich denn auch in der That alle Anzeichen, welche auf



Holzkonstruktion eines lykischen Hauses.

eine derartige Konstruktion schließen lassen, auf eine von Brettern eingefaßte Erd- oder Lehmwand. Hierauf deutet das weit vorspringende Dach hin, das die Wände gegen Schlagregen schützte, ferner die Konstruktion der Seitenwände mit ihren sonst nicht erklärbaren Balkenstumpfen, welche hier als Zangen für zwei benachbarte Riegelbalken anzusehen sind, und vor allem die auf Tafel XIX erkennbare Innenseite eines Felsgrabes zu Pinara, an welcher den äußeren Balkenstumpfen entsprechend auch solche im Innern sichtbar sind.[3] Die Krümmung der Dachbalkenendigungen mit den scheinbar rätselhaften Keilen

---

1) Das besorgten vermutlich Ziegelsteine oder andere wasserfeste Deckmaterialien, welche schon wegen der Vermehrung des Gewichts der Erdschicht durch Wasser durchaus erforderlich waren.

2) Dieulafoy, L'art antique de la Perse. II, S. 46 u. 47.

3) Eine weitere Bestätigung hierfür giebt Niemann selbst, indem er — wie es wohl auch der Wirklichkeit entsprechen wird — die Balkenstumpfe M (Fig. 53) in die Riegelbalken N tiefer einschneiden läßt, als die höher liegenden durchgehenden Balken bei ihrer Auflagerung über L.

dürfte als dekorativer Schmuck zu deuten sein, dessen Ausführung in Holz solcher Keile bedurfte, da sicherlich die eine innwärts gekrümmte Hälfte dieser Endigung aus einem angehefteten Holzstück bestand.[1]) Als besondere Eigentümlichkeiten der lykischen Wohnhäuser dürfen neben der Balkendecke aus Rundhölzern[2]) insbesondere die Licht- und Thüröffnungen der Hauptfassade gelten; denn daß hier selbst bei einer durchgehenden Balkenlage über den Thüröffnungen von höheren Stockwerken mit Wohnräumen nicht die Rede sein kann, muß der Vergleich ihrer Höhe mit der des unteren Geschosses lehren, von der jene ja kaum die Hälfte beträgt; viel wahrscheinlicher will uns eine seitliche Abscheidung von Räumen erscheinen, wodurch auch die verschiedenen neben einander liegenden Thüren ihre Berechtigung erhielten wie auch das erdbeschwerte Dach wirksame Stützen fand. Weitere Thür- und Lichtöffnungen kommen an den Längsseiten nicht vor. Wir fügen den Rekonstruktionsversuch eines lykischen Hauses bei, zu welchem wir bemerken, daß unserer Ansicht nach an den Felsgräbern die Fassade etwas zusammengezogen wurde, daß also wahrscheinlich die Räume im wirklichen Wohnhause breiter waren. Das gekrümmte Ende der Balken und Schwellen, glauben wir, war auch verschiedenartig konstruirt; für die Schwelle dürfte die Verbindung Fig. 1 bestanden haben, für die Balken, welche bis an ihr äußerstes Ende tragfähig bleiben mußten, könnte eine Verbindung wie in Fig. 2 genügt haben. Das in der Ansicht seitwärts herausgeschnittene Stück Wand ist in unserer Zeichnung entfernt, um den Schnitt durch dieselbe anzugeben, auch scheinen uns die auf dem Dach liegenden Rahmhölzer, die zur Begrenzung der Erdschicht dienen sollen, zu schwach. Lykien hatte sich eines entwickelten Ständerbaues zu erfreuen, der seinen Einfluß für lange Zeit auf die Steinarchitektur übertrug.

Die zweite Gräbergattung, die Sarkophage, sind verhältnismäßig kleinere Denkmale und stehen stets frei. Benndorf will in ihnen gleichfalls, wenn auch verkleinerte Nachahmungen eines lykischen Haustypus erblicken. Wir können dieser Ansicht nur beitreten; die spitzbogenförmige Verdachung mit ihren Krummsparren und Firstbalken, das Giebelfeld nebst dem angedeuteten Dachgebälk können nicht willkürlich erfundene Dinge, können unmöglich aus dem vorher besprochenen Hausschema oder gar aus den Felsengräbern entsprungen sein; sie stellen eine eigene Gattung dar und sind mit einzelnen Felsgräbern bei Myra verwandt. Daß ihnen die Balkendecke aus aneinandergefügten Rundhölzern abgeht, rührt unseres Erachtens von der Anlage der Lichtöffnungen her, welche sich in ihren Giebelfeldern vorfinden.

Verhältnismäßig wenige Gräber umfaßt die dritte Gattung, als deren vornehmster Vertreter das Harpyienmonument bei Xanthos gilt. Auch hier stimmen wir der Ansicht Benndorfs vollständig bei, wenn er für diese ausschließlich den Steinbau als Vorbild gelten lassen will. Bei der sonst üblichen geradezu peinlichen Genauigkeit, welche sich an den lykischen Gräbern in der Nachahmung von Holzkonstruktionen erkennen läßt, bliebe der von Dieulafoy (I, S. 18) aufgestellte Umwandlungs- oder richtiger Verwaschungsprozeß völlig unverständlich.

Eingehend berichtet Benndorf ferner über die von ihm angetroffenen plastischen Werke und flicht manch lehrreiche Bemerkung über die gegenwärtig in Kleinasien herrschenden Zustände ein. — Die kostbaren Heliogravüren und vortrefflichen Zeichnungen Niemanns tragen das Ihrige dazu bei, dem Werke, seinem reichen inneren Werte entsprechend, auch eine würdige äußere Ausstattung zu verleihen. C. Lachner.

1) Um nur die Endigung krumm erscheinen zu lassen, hat man gewiß nicht die Dachbalken aus einem Stück herausgeschnitten, eine solche Holzverschwendung ist nicht gut denkbar.

2) Diese kommt vereinzelt auch an älteren Blockholzbauten in Böhmen vor.

Notiz.

Walachische Postkutsche, Radirung von Fr. Krostewitz nach dem Gemälde von Adolf Schreyer. Wir bringen dieses Blatt, welches das auf der vorjährigen Berliner Ausstellung viel bewunderte Bild des Cronberger Meisters wiedergiebt, als Vorläufer einer demnächst erscheinenden Charakteristik des Künstlers.



Adolph Schreyer pinx. Fr. Krostewitz rad.

WALACHISCHE POSTKUTSCHE IN DEN FUNFZIGER JAHREN.

Verlag v. E.A. Seemann in Leipzig. Druck v. F.A. Brockhaus in Leipzig.





Selbstbildnis von Eduard v. Steinle. Nach einer Bleistiftzeichnung.

Eduard Jakob von Steinle.

Eine Charakteristik von Veit Valentin.

Mit Illustrationen.

(Schluß.)



Zu ihrer vollen Entfaltung kommt die symbolische Malerei, wenn der Künstler, nicht durch äußeren Zwang gehemmt, sich ganz seiner Erfindungskraft überlassen darf. Dann wird sie der echte Ausdruck seiner Denk- und Empfindungsweise und läßt den Menschen wie den Künstler am klarsten erkennen. So war es bei Steinle der Fall, als er ganz aus innerem Drange eine Komposition schuf, deren geistiger Gehalt uns den Kern seiner Weltauffassung offenbart, deren Ausführung ihn nach der Seite der Großartigkeit und der Freiheit der Form auf der Höhe seiner Schöpfungskraft zeigt und darthut, wie er auch die überwältigende Kraft zügelloser Leidenschaft beherrscht hat. Es ist das Blatt: „Die drei Reiche der Welt.“ (S. die Abbildung.)

Steinle's religiöse Anschauung gründet sich in ihrer Form auf die mittelalterliche Scholastik. In dieser wurden, wie es Thomas von Aquino ausspricht und festsetzt, als Quelle aller Sünden die concupiscentia oculi, die concupiscentia carnis und die superbia vitae betrachtet, die Augenlust, die Fleischeslust, die Hoffart des Lebens, von

welchen, in etwas anderer Wendung, Dante im Beginne seiner Vision angefallen und vor deren Angriff flüchtend er von Virgil in höherem Auftrage gerettet wird (vergl. Wegele, Dante Alighieri's Leben und Werke III. Aufl., S. 442). Auch bei Steinle, der zunächst wohl von Dante angeregt worden war, sich dann aber der strengeren scholastisch-kirchlichen Auffassung zuwandte, erscheint die Sünde in dieser dreifachen Offenbarung: vor ihr flüchtet sich nicht mehr ein einzelner bestimmter Mensch, dessen Persönlichkeit wir erst symbolisch zur Bedeutung der Menschheit erweitern müssen, sondern der in seiner Persönlichkeit von vornherein unbestimmt gelassene, nach Seligkeit trachtende Mensch überhaupt und findet seine Rettung bei dem Kreuze.

Als Steinle 1851 von dem Historiker Dr. Lappenberg in Hamburg (nicht Eschenburg, wie bei Wurzbach, Nr. 465 b steht) eine Anfrage wegen Überlassung einer Arbeit erhielt, antwortete er am 24. August (die Lappenbergischen Briefe sind mir von Herrn Arnold Otto Meyer in der von ihm gemachten Abschrift mitgeteilt worden; ihre Veröffentlichung erfolgt mit Erlaubnis des jetzigen Besitzers, Herrn Oberlandesgerichtsrats Dr. Lappenberg in Hamburg): „Ich habe den Entwurf einer Komposition gemacht, ungefähr folgenden Inhalts. Man sieht von einer Höhe in ein weites Felsenthal, das im Grunde von einem Fluß durchzogen und mit Städten bebaut ist; an der linken Seite auf einem Felsenabsatze steht das siebenköpfige apokalyptische Tier mit der babylonischen Buhlerin; an dem Schwanze des Tieres arbeiten sich die Menschen in die Höhe, um das Weib zu verehren und aus ihrem dargereichten Becher zu trinken. Aus dem Thalgrunde von der Linken zur Rechten zieht der Zug des wilden Jägers, sein Troß, die Hunde, das gejagte Wild, und über dem, von der Rechten gegen die Wand hin, auf der das Tier, ein Zug berühmter Liebender. Dieser Reigen wird von Mars und Venus angeführt, ihnen folgen Semiramis, Dido, Kleopatra, Paris und Helena, Tristan und Isolde, Francesca von Rimini und andere mehr. Ganz im Vordergrunde ist ein einsamer Beter, der ein Kreuz fest umschlungen hält. Es sind die drei Reiche der Welt: die Hoffart des Lebens, Augenlust, Fleischeslust, welche sich in den drei Gruppen aussprechen — als Gegensatz das Zeichen des Heils." Dieser erste Entwurf, der das klare Gepräge der unmittelbaren, genialen Erfindung trägt, befindet sich im Besitze des Herrn A. O. Meyer, die für Dr. Lappenberg in Sepia ausgeführte Komposition ist jetzt in der Hamburger Kunsthalle. Es scheint, daß hier manches Unmittelbare verloren gegangen ist. So befindet sich auf dem ersten Entwurf der Beter in tiefem Schatten, der auf der zweiten Ausführung fehlt: es ist keine Frage, daß der Beter im Schatten dem Grundgedanken der Rettung und Flucht aus der schillernden Pracht der Sünde mehr entspricht als der Beter in vollem Lichte.

Diese so recht der innersten Überzeugung Steinle's entsprungene Komposition hat jedoch offenbar den Künstler nicht ruhen lassen: in seinem Nachlasse fand sich ein großes Blatt, welches 1855 entstanden ist (Nr. 267). Es ist eine mit Bleistift ausgeführte Umrißzeichnung, welche zugleich die feste und sichere Führung des Konturs in schönster Weise zeigt, wie er dem Meister zur Verfügung stand. Dieses Blatt giebt einige Abweichungen, von welchen zwei sehr bedeutungsvoll sind. Von den zur Buhlerin und ihrem Becher sich Hinaufarbeitenden trinkt der oberste nicht, wie auf den älteren Blättern, aus dem Becher, er schauert vor ihm zurück und erkennt die schreckliche Kehrseite des Glanzes der Sünde, die Fäulnis und das Gift. Dieser Änderung entspricht die andere: der Beter flüchtet sich zu Christus selbst, der ihm freundlich entgegentritt. Hier liegt offenbar eine Fort-

bildung des Grundgedankens vor: der das Kreuz umklammernde Beter will sich vor den visionär vor seiner Seele vorüberziehenden Verlockungen retten und sucht Schutz, indem er sich an das Kreuz festklammert; der von Christus Aufgenommene dagegen ist der bekehrte Sünder, welcher die Sünde genossen und erfahren hat, welcher in die Hohlheit und Fäulnis ihres Wesens eingedrungen ist und nun vor dem Kerne der Sünde zurückschauernd, reuig zur Tugend zurückkehrt, wie der verlorene Sohn sich zum Vater zurückwendet. Der Gedanke ist dadurch offenbar tiefer und einschneidender geworden; er enthält eine positive Lehre und einen Hinweis auf die trostreiche Sicherheit der Errettung, er giebt die Erfüllung, während dort die Sehnsucht nach der Rettung ringt — wer aber weiß, ob sie auch wirklich erreicht wird? Dieses wertvolle Blatt, welches uns die Komposition in ihrer vollendetsten Durcharbeitung zeigt, ist zunächst in den Besitz des Herrn Wilhelm Metzler übergegangen und nun Eigentum des Städelschen Institutes geworden.

Seine reichste und dankbarste Entfaltung findet aber des Künstlers Begabung zu dramatischer Darstellung auf dem historischen Gebiete, der Wiedergabe eines thatsächlich Geschehenen, wobei es gleichgiltig bleibt ob dieses in der Wirklichkeit der realen Welt sich ereignet hat oder ob es nur durch die Dichtung als ein als geschehen Gedachtes hingestellt wird. Am nächsten lag Steinle die heilige Geschichte. Hierbei ist bemerkenswert, wie er da, wo ihm die volle Freiheit der Erfindung blieb, gerne Gegenstände wählte die sonst gar nicht oder doch nicht in solcher Art behandelt worden waren. So hat er ein treffliches Ölbild geschaffen, welches die Unterredung Jesu mit Nikodemus darstellt: gesenkten Hauptes lauscht dieser, auf dem Boden sitzend, den rätselhaften Worten des neben ihm halb liegend ausgestreckten, ihm das Geheimnis der geistigen Wiedergeburt verkündenden Heilandes (1864, Nr. 71; vgl. den Aquarellentwurf von 1863, Nr. 133). Höchst stimmungsvoll zeigt er Jesu Nachtwanderung mit den Jüngern, die im Dämmerlichte des gestirnten Himmels ruhig und in sich versenkt dahinziehen (Aquarell 1863, Nr. 141; großes Ölbild 1868, Nr. 76). Lauschend und ausschauend tritt Maria Magdalena am Ostermorgen, mit dem Salbgefäß beim Morgenrot in den Garten um das Grab Christi aufzusuchen (großes Ölbild 1856, Nr. 70). In dieser Richtung wurde Steinle durch seinen kunstsinnigen Freund, Herrn A. O. Meyer unterstützt, der dem Künstler zwei interessante Aufgaben stellte. Das eine Blatt sollte Jubal, den Erfinder der musikalischen Instrumente, und Thubalkain, den ersten Eisenschmied darstellen, das zweite die Ausschmückung der Stiftshütte durch die von Gott dazu Auserlesenen, Bezaleel und Ahaliab oder, wie Steinle sie nach der Vulgata nannte, Beseleel und Ooliab. Beide Blätter, äußerst fein gestimmte Aquarelle, gehören zu den Arbeiten der letzten Jahre: das erste ist 1885, das zweite 1886 entstanden (Nr. 183 und 182: die Jahreszahlen sind im Katalog verwechselt). Über das erstere schreibt Steinle (6. April 1885): „Ihr Auftrag zu Jubal und Thubalkain hat mich überrascht, und wenn ich ihn in Nota genommen, so bin ich doch bei diesem Gegenstande noch auf der Suche nach einer Vermittlung. Kommt Zeit, kommt Rat! Merkwürdig ist mir, daß die ersten Künstler Abkömmlinge von Kain sind — ob es daher kommt, daß unter den Künstlern so wenig Einigkeit herrscht? Es ist aber aus ihnen auch ein Henoch hervorgegangen, den Gott hinweggenommen. Fast wird man versucht zwischen die Patriarchen einen Künstler wie es Beethoven war, zu setzen, den die Gewalt der Töne und die Feuerfunken der Essen begeistert haben." Bei der Übersendung am 8. Mai 1885 heißt es: „Der große aber sparsame Bericht der heiligen Schrift, in dem uns nur gesagt wird, daß der eine der Erfinder der musikalischen

Instrumente, der andere aber ein Eisenschmied war, hat große Freiheit gestattet, welche ich aber nur sehr dürftig zu benutzen verstand. Aber urteilen Sie selbst und verurteilen Sie nicht. Jedenfalls ist die Zeichnung ein nie gesehener Gegenstand nach Äußerung von Leuten, welche die Zeichnung im Entstehen sahen. Bleibt uns doch kaum ein anderes Mittel, Patriarchen zu charakterisiren, als lange Bärte und reiches Haar, und hatte ich bei der Zeichnung immer das Gefühl, als schlüge Thubalkain den Takt zu den Melodien des Jubal, woran sich in allen Zeiten dieser Welt allerhand Betrachtungen knüpfen lassen." Die Bescheidenheit des Künstlers fand ihre schönste Anerkennung in dem zweiten Auftrag. Über den Gegenstand schreibt Steinle, drei Monate vor seinem Tode, bei der Übersendung am 19. Juni 1886: „Der Gegenstand hat zu meiner Überraschung interessirt und hat sich als bekannter erwiesen als ich voraussetzte. Nachdem Gott selber dem Moses die für den Schmuck der Stiftshütte fähigen Leute bestimmte, wird von dem einen, Beseleel, der Leuchter ausgeführt, und ein zweiter Arbeiter ist an der Bundeslade beschäftigt. Geräte für die silbernen Ringe und die Gußinstrumente liegen umher. Rechts sitzt Ooliab am Webstuhl und arbeitet an den Teppichen. Moses steht nachsehend in der Mitte und hält einen beschriebenen Zettel in der Hand. In den Zelten finden sich ein Weib mit Kindern, im anderen ein Priester, welcher die Gaben der frommen Juden einsammelt u. s. w. Die Großartigkeit der Bücher Moses hat mich außerordentlich interessirt, und es ist wunderlich zu sehen, was unsere heutigen Gelehrten aus der heiligen Schrift gemacht haben, und wie oft das Volk, das Er sich erwählt, in Götzendienst verfiel. Und doch ist die Beschreibung all dieser Dinge von höchster Einfachheit und Genauigkeit, daß man sie Wort für Wort verfolgen kann. Die leuchtende Wolke durfte nicht fehlen."

Aber auch bei den Werken des historischen Gebietes wächst die Kraft des Künstlers mit der größeren Freiheit von dem dogmatisch-religiösen Charakter des Stoffes, so daß wir die Schöpfungen Steinle's, welche sich an Legenden und Märchen, an Drama und Epos anschließen, ganz besonders hoch stellen müssen. Hier erfordert es die Reichhaltigkeit des Gegenstandes, daß sich der Künstler nicht wohl mit einer einzigen Darstellung begnügen kann: der Fortgang der Erzählung soll wiedergegeben werden und nicht etwa in symbolischer Andeutung, sondern in historischer Wiedergabe einer Reihe von Augenblicken, von welchen jeder sein besonderes Recht in Anspruch nimmt. Gerade hier mußte die dichterische Begabung des Künstlers am selbständigsten sich zeigen, und sie hat es in hervorragender Weise gethan.

Will der Bildkünstler eine Reihe von Augenblicken zur Anschauung bringen, so stehen ihm zwei Wege zur Verfügung: er kann für jeden besonderen Augenblick ein besonderes Bild schaffen, und so eine Reihenfolge selbständiger Bilder aneinanderreihen, oder aber er versucht es die verschiedenen Augenblicke auf einem einzigen Bilde zusammenzufassen, wobei er sich der Wiederholung derselben Person nicht entschlagen kann. Die moderne Kritik hat seit Lessing diese letztere Art entschieden verworfen, und es ist eine beachtenswerte Thatsache, daß dieser Einfluß des großen Kritikers noch bis zu den älteren Meistern der neueren deutschen Malerei ungeschmälert fortdauerte: Cornelius, Overbeck Schnorr, auch Führich haben Cyklen, welche aus selbständigen Blättern bestehen, geschaffen. Dieser klassische Einfluß verliert bei dem mit aller Kraft sich zum Mittelalter wendenden Steinle seine Wirkung, und unbefangen, als ob Lessing nie geschrieben hätte, wendet sich Steinle auch der zweiten Art wieder zu. Mit dem besten der hierher gehörigen Werke hat er bewiesen, daß die folgerichtige Theorie einseitig verurteilt, was das

Die drei Reiche der Welt. Nach einer Bleistiftzeichnung von Steinle im Städelschen Institut.

die strengen Schranken der Logik überspringende Genie trefflich zu lösen versteht. Es wird bei einer solchen mehrörtlichen Darstellung ganz wesentlich darauf ankommen, ob es der Künstler versteht, jede der verschiedenen Örtlichkeiten als ein in sich abgeschlossenes Ganzes erscheinen zu lassen und zugleich alle diese verschiedenen Örtlichkeiten in ihrer Gesamtheit doch so einheitlich und enge zusammenhängend zu geben, daß das Bild als Ganzes nicht den Eindruck des Zerstückelten und äußerlich Aneinandergereihten, sondern den einer großen Einheit hervorbringt.[1] Steinle hat das nicht immer erreicht. Weder in seinem Jugendwerk aus dem Jahre 1828: Das Leben des heiligen Paulinus des Einsiedlers (Nr. 193) noch auf dem Ölbild: Die heilige Maria von Ägypten (1849: Nr. 65) hat er diese Schwierigkeit gelöst. In schönster Weise jedoch ist es ihm in der wundervollen getuschten Federzeichnung: Das Leben der heil. Euphrosyne (1840: Nr. 220) gelungen, einem Werke, das von Eduard Schäffer schön gestochen worden ist. Hier bilden die Ankunft des Bräutigams und das Verlassen des Vaterhauses, die Fahrt und die Versuchung auf dem Flusse, die Aufnahme ins Kloster, das Studium, die Tröstung des Vaters und der Tod der Euphrosyne, ebensoviele in sich abgeschlossene Scenen, die dennoch in ungezwungenster Weise miteinander verbunden sind. Und wie trefflich weiß der Meister zu erzählen. Da sitzt vor dem Hause, zu dem eben der reiche Freier heranzieht, ein armes Weib: zwischen Reichtum und Armut hat Euphrosyne zu wählen — sie schreitet fest entschlossen zum Hause heraus und wählt die Armut, die ihr in nicht einladender Gestalt sich zeigt. Als Mönch verkleidet fährt sie auf dem Strome dahin — da treten die Verlockungen der Welt an sie heran. Der Künstler, der keine Zeit hat, hier historisch zu erzählen, deutet sie symbolisch durch kecke Faune an, die auch unter der Kutte das schöne Weib erkennen. Nicht minder sprechend sind die Schlußscenen geschildert. So hat hier Steinle in der That eine Aufgabe gelöst, welche dem Wesen der Bildkunst zu widersprechen scheint, und die doch eine lösbare ist. Nur möchte es eine der schwierigsten in der Malerei bleiben, und eine Nachfolge auf diesem Wege eher ab- als anzuraten sein.

Weit häufiger dagegen hat Steinle die erstere Art gewählt, ohne doch auch hier auf die Gesamtwirkung aller Einzeldarstellungen in einem Ganzen zu verzichten. Es ist dies ein Punkt, in welchem sich Steinle wesentlich von seinen unmittelbaren Vorgängern unterscheidet. Diese hatten in erster Linie die zeichnerische und inhaltliche Wirkung jeder Einzeldarstellung im Auge und rechneten auf die Vervielfältigung durch den Stich. Bei Steinle tritt das malerische Element in den Vordergrund und zwar nicht nur so, daß er überhaupt kolorirt, sondern ganz besonders so, daß er die Einzeldarstellungen miteinander gruppirt und sie von vornherein auf die gemeinschaftliche Wirkung von einem Gesichtspunkte aus berechnet: hierbei kommt sowohl die Formen- als auch die Farbenwirkung in Betracht. Gerade nach dieser Seite hin läßt sich ein Fortschreiten nicht verkennen: die heil. Marina 1840 ist noch gezeichnet, desgleichen die heil. Margarita von Cortona (1848: Nr. 246). Die späteren Werke sind dagegen aquarellirt: Schneeweißchen und Rosenrot (1868: Nr. 155), der Kaufmann von Venedig (1872: vgl. Nr. 264; 332), Parzival (1883: Nr. 177). Das erste dieser drei Werke setzt sich aus einem größeren und je zwei es rechts und links umgebenden kleineren Blättern zusammen, die, jedes für sich gerahmt, alle wieder in einem großen Rahmen sich befinden. Bei den beiden letzten Werken ist die Komposition reicher: zu den Hauptbildern treten Sockelbilder, welche besonders bei Parzival eine äußerst feine Farbenabstufung zeigen (vgl. meinen Bericht über „Parzival" Zeitschrift für bildende Kunst: Kunstchronik 1884, Nr. 34).

In diesen Werken, und noch mehr in den demselben Gedankenkreise angehörenden Schöpfungen, welche die Märchen und Erzählungen von Clemens Brentano zum Gegenstande haben, zeigt uns der Meister außer der auch sonst bei ihm hervortretenden scharfen und klaren Charakterisirung eine neue Seite: den Humor. Und in der That war dieser in hohem Grade bei ihm ausgebildet, so daß man ihn als die eine Grundstimmung seines Wesens neben der anderen, der ernsten Religiosität, bezeichnen darf. Man betrachte das köstliche Blatt: die Begegnung der beiden Staatsschiffe am Binger Loch aus „Müller Radlauf" (1849: Nr. 247), dessen Hauptdarstellung von Randzeichnungen umgeben ist: in der Mitte die hochdramatische Scene, welche durch das Hinüberspringen der Staatskatze von dem einen Schiffe auf das andere entsteht, auf den Seitenstreifen der Prinz Rattekahl und die Königin mit ihren Staatstieren. Ferner die mehrfach in verschiedener Auffassung wiederholten „mehreren Wehmüller" (Nr. 17. 260. 263.), in welchen Kreis der wundervolle Ringeltanz der Flüsse im Mondschein (Nr. 14. 257. 265.), die Scenen von Radlauf und Amaleya gehören (Nr. 15. 16. 258. 259. 412.), gleichfalls in mancherlei Wiederholungen vorhanden: der Künstler hat sich gerade mit diesen Gestalten mit Vorliebe beschäftigt. Besonders reizvoll aber erscheint der Humor in Blättern wie der Osterhase (Nr. 221), der auch vervielfältigt worden ist (Wurzbach S. 78), und in den Gelegenheitszeichnungen, durch welche er seinen Verkehr mit Freunden, besonders mit der Familie Brentano, so sinnig und liebenswürdig zu gestalten wußte. Dahin gehören das „Kind mit Zipfelmütze, kölnischer Pfeife und Saugflasche" (Nr. 448), der Tanz steyerischen Geflügels (Nr. 449), musizirende Hasen (Nr. 452), der Hexenschuß (Nr. 341). Gleichsam als Einleitung zu Steinle's Freude am Märchen kann sein schönes Blatt „Die Märchenerzählerin" gelten, welches Hagen (Die deutsche Kunst I. S. 376) so gründlich mißverstanden hat: die Erzählerin, sagt er, sei „eine Hexe, die durch ihre Geschichten die Phantasie der Unschuld vergiftet. Die zuhörenden Kinder beben zum Teil, sie wenden sich vor Schmerz ab, aber sie horchen auf wider Willen in gespannter Aufmerksamkeit. Was ihnen mitgeteilt wird, ist angedeutet in einem blutigen Strauß, bei dem ein furchtbares Ungetüm sich gegen den Ritter aufbäumt, in einem Kegelschieben, bei dem der Übermut statt der Kugeln einen Menschenschädel handhabt und ihn auf Menschenknochen schleudert, die als Kegel aufgestellt sind." Natürlich ist weder von einer Hexe noch von einer Vergiftung der Unschuld etwas bei Steinle: er zeigt die Wirkung, welche die erzählende Alte bei den Kindern durch die Märchen hervorbringt, indem er sie, damit wir wissen was sie erzählt, in Arabesken über der Gruppe erscheinen läßt. Da ist der Drachentöter, da ist, „Einer, der auszieht, um Gruseln zu lernen": was er nicht durch Kegeln mit Menschenschädeln erreicht, das erreicht die Alte schon durch das Erzählen seiner Geschichte. Das Mittel, den Inhalt des Gesprochenen visionsartig erscheinen zu lassen, war bei den Meistern der neueren deutschen Malerei allgemein üblich.

Wer seine Gestalten so scharf charakterisiren kann, der muß auch einen guten Blick für die wirkliche Erscheinung der Menschen haben, der muß auch fähig sein, außer der äußeren Erscheinung das innere Wesen des Menschen festzuhalten, mit anderen Worten, der muß auch ein guter Porträtist sein. Und Steinle war das in der That, ohne daß er diesen Zweig der Kunst anders als aus innerem Bedürfnis betrieben hätte: er schuf das Porträt aus genauester Kenntnis des Menschen heraus. So konnte er von sich sagen: „Meine besten Porträts habe ich aus dem Gedächtnis gezeichnet" (23. Jan. 1880). Eines dieser besten Porträts ist jetzt in den Besitz des Städelschen Institutes über-

gegangen, das Bild des Kupferstechers Kappes (1852: Nr. 67), ein prächtiger Kopf, dessen wie aus der Tiefe leuchtendes Auge dem ausdrucksvollen, von schwarzen Locken umrahmten Gesicht den Zauber der bedeutenden Persönlichkeit verleiht. Ein anderes besonders hervorragendes Werk ist die Sepiazeichnung (1878: Nr. 326), in welcher er die drei Meister Cornelius, Veit und Overbeck vereinigt; um ihren Charakter gleichsam hervorspringen zu lassen, zeigt er sie in Anschauung der eben vor sich gehenden Flucht nach Ägypten begriffen. Nach den heiligen Personen scheint Cornelius mit gespanntester Aufmerksamkeit vorgebeugt, als ob er den Augenblick nicht erwarten könnte, das was er schaut künstlerisch wiederzugeben. Ruhiger und still beobachtend ist Veit in den Anblick versenkt; Overbeck ist wie in eine andere Welt versetzt: die tiefste weltvergessende Frömmigkeit spricht sich in seinem Antlitz aus.

So bietet Steinle's Wirken trotz der mannigfaltigen Gebiete, die er betritt, trotz des scheinbar sich widersprechenden Charakters seiner Auffassungs- und Darstellungsweise doch das Bild einer einheitlichen künstlerischen Persönlichkeit, welche vor allem dadurch an die großen Meister älterer Zeiten erinnert, daß ihr kein Gebiet verschlossen war, das zu bebauen er sich getrieben fühlte. Als echter Poet verstand er es, die Poesie zu kommandiren, und wenn er hier und da, wie wenn ihm der Auftrag zu teil wird, Zeichnungen für Prunkbecher zu entwerfen (Nr. 306—308), keinen Erfolg hat, weil er zu sehr Maler ist um das Gebiet des Kunsthandwerks in seiner Eigentümlichkeit erfassen zu können, so ist er doch auch hier geist- und erfindungsreich. Besonders aber hat er es verstanden, den vielerlei Aufträgen, die ihm wurden und die auf den größeren Teil seines künstlerischen Wirkens inhaltlich bestimmenden Einfluß ausübten, doch die seinem Wesen innewohnenden Grundstimmungen einzuhauchen. Die Tiefe der religiösen Empfindung, der Ernst und der Humor, mit denen er Gedachtes und Erlebtes erfaßt, brechen überall hervor. Wo er aber selbständig aus innerstem Antriebe schafft, wo er nicht auf äußere Anregungen antwortet, sondern selbst das Wort ergreift, um die Empfindung ausströmen zu lassen, die den Kern seines seelischen Lebens ausmacht, da möchte sie am richtigsten als die tiefe Sehnsucht nach Erlösung zu bezeichnen sein, wo sie religiöses Gewand annimmt, als die tiefe Sehnsucht nach einem außerhalb des eigenen Ich liegenden Gute, wo sie weltlichen Charakter trägt. Als schlagendes Beispiel der ersteren Stimmung sei hier noch der mit Recht berühmte Großpönitenziar genannt (1855: Nr. 117. 407. 408), der Kardinal, der in Rom am Karfreitag sich zu einem Reuigen neigt und ihm das Ohr darbietet um zu hören, was ein Menschenohr sonst nicht hören darf, um den vorbehaltenen Sünden Trost und Verzeihung zu spenden. Als Beispiele der zweiten Art seien die herrlichen Bilder erwähnt, die einen Schmuck der Schackschen Galerie bilden, die aber noch mehrfach wiederholt sind, der träumerisch in die Ferne schauende Türmer und der hoch im Turme spielende Geiger, der seiner Sehnsucht eine Stimme verleihen kann, während der andere nur zu schauen und immer wieder zu schauen vermag. Einen vollendet schönen Ausdruck findet diese Stimmung in den Zeichnungen, welche die vier Jahreszeiten darstellen: der Sämann, der Schnitter, der Laubsammler bezeichnen die drei ersten Zeiten. Für den Winter aber wählt der Künstler sich selbst, wie er als Greis sinnend neben dem Ofen sitzt und herabschaut zur Staffelei: da hat ein Engel Pinsel und Palette ergriffen und malt den Erlöser am Kreuze. Der siebzigjährige Künstler widmete das Blatt seinem Freunde Anton Brentano mit dem schönen Sonette Michelangelo's an Vasari, das mit den Worten schließt:

Nicht Malen und nicht Meißeln stillt mein Sehnen,
Die Liebe nur, die, selbst den Tod nicht scheuend,
Vom Kreuz die Arme uns entgegenbreitet.

Darf man die Stimmung, welche die Sehnsucht nach Seelenfrieden durch eigene Kraft zu stillen sucht, als die klassische, jene andere aber, welche glaubt diese Sehnsucht nur durch Hilfe, die von außen kommt, befriedigen zu können, als die romantische bezeichnen, so war Steinle auf seinem Gebiete ein vollendeter Vertreter der romantischen Stimmung.

Diese Richtung wird denn auch maßgebend für seine Stellung innerhalb der Entwicklung der neueren deutschen Malerei. So wie er sich aus innerster Überzeugung der Seite anschließt, welche im Gegensatz zu dem ihre erste Epoche erfüllenden klassischen Geiste die offenbarungsgläubige und wunderfrohe Welt des Mittelalters wieder lebendig machen wollte, um wie jene erste Stufe die Kunst mit neuem, wesensreichem Gehalte zu erfüllen, so geht er auch wie jene von der durch scharfen Kontur festbestimmten klaren Zeichnung aus, die er zu hoher Meisterschaft bringt. Wie alle die großen Meister dieser neuen Richtung seit Carstens, haftet er nicht am Modell: frei und ohne zum Stifte zu greifen gestaltet er seine Kompositionen, und sobald er sie im Kopfe fertig hat, schreibt er sie ohne Zögern nieder. Aber keineswegs schafft er Gestalten, welchen die Lebenskraft gefehlt hätte: scharfen Auges beobachtet er alles, was ihn umgiebt, und jeder Blick wird ihm ein Studium, so daß er, sobald er zum Stifte greift, jene charaktervollen Gestalten, jenen lebenswahren, überzeugenden Ausdruck schafft, welcher seinen Schöpfungen einen realistischen Charakter im besten Sinne des Wortes verleiht. So bleibt er auch nicht unberührt von der Umgestaltung, welche seine Kunst im langen Laufe seines Lebens erfährt: aber von sicherer künstlerischer Überzeugung ausgehend, von unentwegbarem Takte geleitet, weiß er sich das aus der großen Bewegung zu eigen zu machen, was sich mit seiner Natur verträgt, was er verarbeiten kann und was so ein Ergebnis seines inneren Entwicklungsganges wird. So zeigen Werke, wie die Tiburtinische Sibylle im Städelschen Institute (1848: Nr. 63), Mariä Heimsuchung in Karlsruhe (1849: Nr. 66), Maria Magdalena am Ostermorgen in Frankfurt bei Herrn Böhm (1856: Nr. 70), Jesu Nachtreise mit den Jüngern in Frankfurt bei der Familie Berthold (1868: Nr. 76) eine aufsteigende Linie in koloristischer Beziehung: die schlichte ungesuchte, aber realistisch wahre Farbe des ersten Bildes wächst zu kräftiger Wärme in dem zweiten; das dritte stellt sich schon ein koloristisches Problem, das die Frühdämmerung durchbrechende Morgenrot, während das vierte mit Glück die noch schwierigere Aufgabe löst, die Gestalten klar und bestimmt aus dem geheimnisvollen Dämmern einer Sternennacht hervortreten zu lassen. Und dennoch ist es nicht das koloristische Problem als solches, was den Künstler reizt: die Farbenstimmung ist zugleich so sehr aus der Natur des dargestellten Gegenstandes geboren, daß sie mit ihm eine untrennbare Einheit bildet, welche die Empfindung der Notwendigkeit erweckt. Wohl aber hat der Künstler, dem Gange seiner Zeit in gemessenem Schritte folgend, solche Motive in sich reifen lassen, welche auf einer Steigerung der Koloristik als ihrer Grundbedingung basiren, Motive, die er in älteren Zeiten eben um dieser Eigenschaft willen zurückgewiesen hätte. Niemals aber ließ er sich durch den Farbentaumel verleiten nach einer realistischen Wahrheit zu streben, welche seine idealistische Freiheit beeinträchtigt hätte: überall ist ihm das Kunstmittel das dienende Element, nicht der Herrscher, welcher den Künstler als willenlosen Sklaven mit sich fortreißt.

Steinle steht somit in der Mitte der Extreme, welche die sich überstürzende Entwickelung der Malerei unseres Jahrhunderts gezeitigt hat. Die einseitige Betonung der Zeichnung unter Beiseitesetzung oder Geringschätzung der Farbe führt zur Gedankenmalerei: Steinle hat dies vermieden, indem er allmählich zu reicherer Durchführung der Zeichnung und dann zu dem Aquarell überging, welches meist jene wundervolle Zartheit der Farbe zeigt, jene „Sehnsucht nach der Farbe", die seiner Grundempfindung so sehr entsprach: Hand in Hand damit geht die Gruppirung der einzelnen Scenen zu einem Gesamtbild (S. 19 f.). Die einseitige Verfolgung der koloristischen Entwickelung führt über den lebenswahren Realismus zur Geistesarmut des Naturalismus: da alles Sichtbare Form und Farbe hat, so glaubt man alles sei malbar, bis schließlich das koloristische Experiment übrig bleibt, bei dessen virtuoser Lösung der Gegenstand gänzlich gleichgiltig ist — warum sollte sich der Maler bemühen, ein bedeutendes Schicksal darzustellen, da ein wertvoller Inhalt ja nur von dem Hauptinteresse des Bildes, der Farbenwirkung, ablenken könnte? Steinle hat die Farbe nie von dem Inhalte des Bildes gelöst, sie vielmehr mit dem Charakter seines Gegenstandes aufs innigste zu verschmelzen gewußt.

So möchte eine genauere Betrachtung seiner Werke nicht nur ein Rückblick auf eine abgeschlossene, hinter uns liegende Epoche sein: sie vermag zugleich ein Ausblick in die Zukunft zu sein, in dem Sinne, daß sie der Malerei wohl den Weg zeigen könnte, auf welchem die sich zersplitternden Richtungen unserer Zeit das rechte Maß zu finden, vermöchten: wie im sittlichen, so bildet auch im künstlerischen Schaffen die Maßhaltung die Grundlage eines gesunden Wirkens. Die vielfach vorhandene Mißachtung tüchtiger Zeichnung, die Überschätzung der koloristischen Wirkung, das Aufsuchen technischer Probleme, der Rückgang in der Behandlung bedeutungsvoller, das Herz und die Phantasie tief ergreifender Gegenstände, die Freude an der Alltäglichkeit, der Banalität der Motive, und was das Schlimmste ist, die Vorführung aus dem Zusammenhang gerissener, möglichst pessimistisch gestalteter Aufregungsscenen, denen gerade durch den Mangel an Zusammenhang eine tragische Wirkung verschlossen bleibt und die daher nur die niedrige Lust am Gräßlichen und Krassen reizen: sind das nicht die beherrschenden Elemente, wie sie uns auf den neueren Ausstellungen in der größeren Zahl der Werke entgegentreten, und wäre nicht überall das Gegenteil das Bessere? Da möchte ein Zurückgreifen auf die großen Meister der neueren deutschen Malerei gleich einem kräftigen Heilmittel wirken: nicht ein solches, welches Nachahmung dieser Epoche wäre, so wie jetzt alle historischen Epochen, eine nach der anderen und oft mehrere zugleich, in ihren äußerlichen Merkmalen nachgeahmt werden, sondern so, daß das Große das sie bieten erfaßt, verarbeitet und im Geiste der eigenen Zeit lebendig gemacht würde. Freilich bedarf es dazu selbständig empfindender Künstler, solcher, die durch das Studium nicht ihre Eigenart verlieren, die vielmehr dem Erlernten den Stempel des eigenen Wesens aufzuprägen verstehen, so daß es ihr volles Eigentum wird! Ein solcher Künstler, der auf dem Boden einer großen Vergangenheit Eigenes und Selbständiges geschaffen hat, ist Steinle gewesen, und das ist es, was ihm seine bleibende Bedeutung in der Entwickelung der neueren Malerei verleiht: er kann selbst wieder ein Leitstern für andere werden.

Die akademische Kunstausstellung zu Berlin.

Mit Illustrationen.

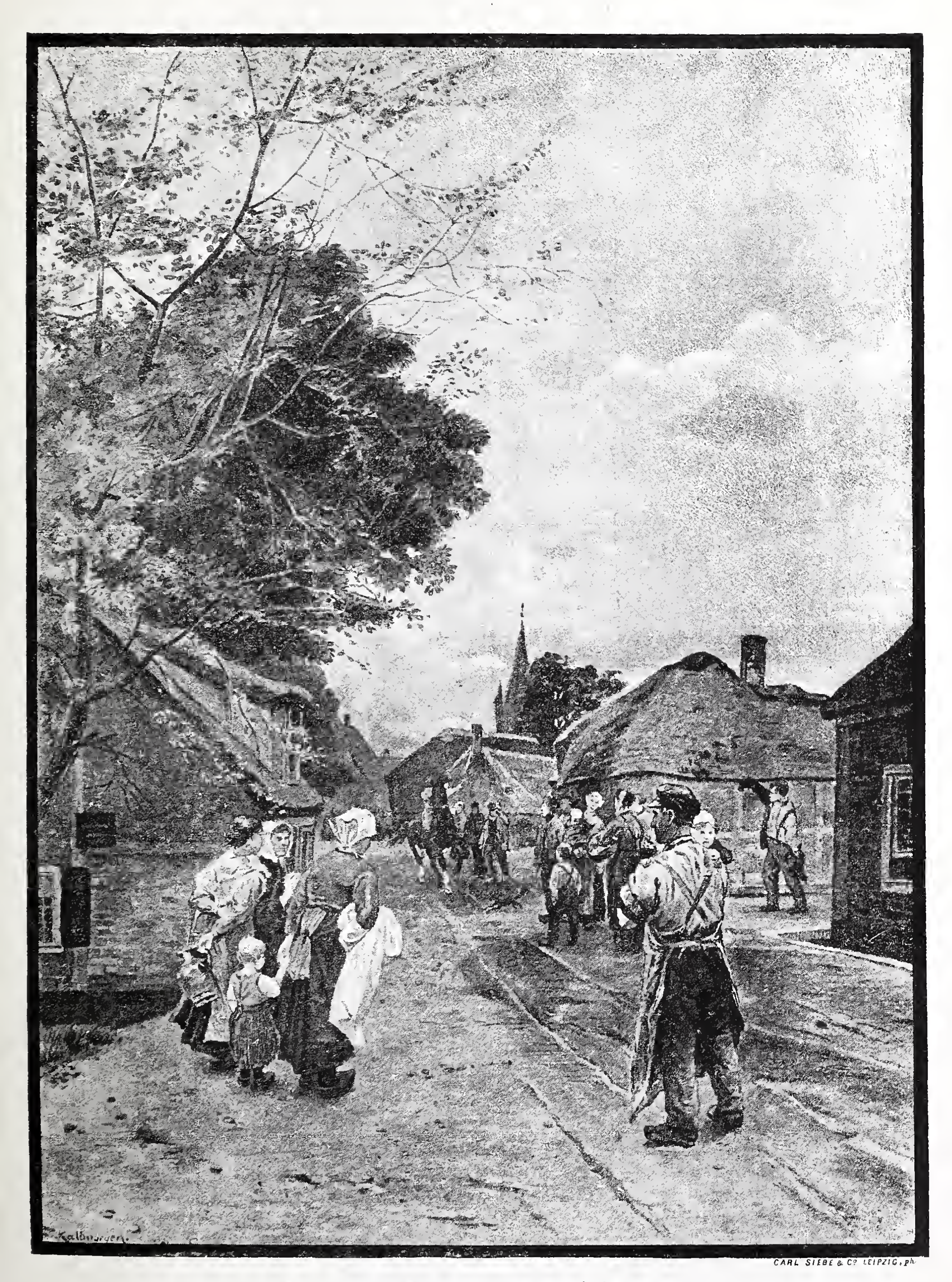
II.

Die schnelle, auf Universalität abzielende Entwickelung der modernen Kunst hat die Grenzen, welche früher die einzelnen Fächer der Plastik und insbesondere der Malerei von einander trennten, so gründlich verschoben oder ganz beseitigt, daß man die Kunstwerke einer Ausstellung nicht mehr wie früher in abgeschlossene Gruppen teilen kann. Unsere Kunst ist, freilich auf einem anderen Wege und von anderen Voraussetzungen ausgehend, zu demselben Ergebnis gekommen wie Cornelius, der von den Fächern der Kunst, von der „Fachmalerei" nichts wissen wollte. Aus unserer durchaus realistisch oder naturalistisch gestimmten Kunst entwickelt sich zu unserem Erstaunen allmählich das Glaubensbekenntnis, daß der Mensch die Krone der Schöpfung ist, daß ein Bild, auf welchem nicht dem Menschen eine bedeutsame Aufgabe zugewiesen ist, einen wesentlichen Zweck seines Daseins verfehlt. Es soll damit nicht gesagt sein, daß etwa der reinen Landschaftsmalerei der Garaus gemacht worden ist oder daß die Gefahr ihres Untergangs infolge eines deutlich erkennbaren Umschwungs demnächst bevorsteht. Im Gegenteil zeigt sich, wie wir schon hervorgehoben haben, die Landschaft auf unserer Ausstellung so lebenskräftig, daß auf lange Zeit hinaus kein Verfall zu befürchten ist. Aber die Landschaft hat sich auf den Menschen konzentrirt: einmal, indem sie das Element individueller Stimmung mehr betonte, als je zuvor, und dadurch wieder engere Fühlung mit dem Beschauer gewann, andererseits, indem sie Mensch und umgebende Natur bei gleichen Legirungsbestandteilen zu einem harmonischen Ganzen verschmolz, das man mit dem Gewebe eines Teppichs vergleichen kann. Es kommt heute nur noch selten vor, daß Künstler von Ruf Landschaften ausstellen, in welchen kümmerlich gezeichnete Figuren eine Art von Verlegenheitsstaffage bilden. Man giebt entweder ein reines landschaftliches Stimmungsbild oder man räumt den Figuren das gleiche Recht wie der Landschaft ein und behandelt sie demgemäß mit der Sorgfalt eines Genremalers oder doch so, daß Landschaft und Figuren, was die rein malerische Darstellung anbelangt, in völligem Einklang stehen.

Diese in jedem Betracht förderliche Auseinandersetzung scheint sich, wenn wir nach dem Material unserer Ausstellung urteilen dürfen, so gründlich vollzogen zu haben, daß für klägliche Zwitterschöpfungen hoffentlich kein Raum mehr sein wird. Es ist keineswegs eine Errungenschaft unserer Zeit. K. Fr. Lessing und Fr. Preller haben diese Wahrheit bereits entdeckt, und die Brüder A. und O. Achenbach haben sie in eine neue naturalistische Formel gekleidet. Was jene in der Zeichnung der Figuren zu viel thaten, thaten die jüngeren Meister vielleicht zu wenig, und die jüngsten haben denn auch herausgefunden, daß zwischen jenen noch eine Mitte liegt, welche beiden Parteien gerecht wird. Unsere Zeit, die, im höchsten Grade der Ruhe bedürftig, auf allen Gebieten des Kulturlebens nach Ausgleich strebt, kommt denn auch diesen Vermittlungsversuchen mit großer Teilnahme entgegen. Schneller, als es sonst jungen Künstlern gelingt, haben Hans Herrmann und Friedrich Kallmorgen — wir nennen nur zwei besonders hervorragende Namen — durch die überzeugende Wahrheit ihrer Schilderungen allgemeine Beachtung erzwungen und den Beweis erbracht, daß ihr Weg der richtige ist, auf welchem die neue Naturanschauung und Auffassung zum Ausgleich ihrer Kräfte gelangen kann. Herrmann trifft bisweilen auch neben das Ziel. Auf dem einen

seiner Bilder, einer Partie von den Wällen Vlissingens, wo Großmutter und Enkelin mit dem Bleichen der Wäsche beschäftigt sind, überwuchert das an und für sich nicht gerade anziehende Architekturbild der roten Ziegeldächer und der kahlen Häuserwände die auch nicht übermäßig interessanten Figuren, zumal die Beleuchtung so neutral wie möglich ist. Auf der „holländischen Fischauktion" ist dagegen, vielleicht durch das schwimmende, glitzernde Licht, die Einheit des Tons und das Gleichgewicht zwischen Figuren und Häusern, Fischkörben und Straßenpflaster so glücklich erreicht, daß man kaum glauben kann, mit den gegenwärtigen Mitteln der realistisch-naturalistischen Malerei könne etwas Vollkommeneres erreicht werden. Von den drei Bildern Kallmorgens behandeln zwei, der „Feuerreiter" (s. die Abbildung) und der „blinde Musikant", holländische Motive. Das letztere wächst, ohne daß es etwa dadurch an Interesse verlöre, oder daß man sagen könnte, der Maler hätte seiner Kraft zu viel zugemutet, bereits in das Genre (nach der üblichen Klassifizirung) hinein. Der alte Seemann, welcher sich durch Harmonikaspiel auf holländischer Dorfstraße sein Brot erbettelt, und seine teilnahmvolle Zuhörerschaft sind bereits Charakterfiguren; aber die Umgebung wirkt immer noch selbständig genug, um die Konkurrenz der Figuren vertragen zu können. Man ersieht aus diesem Beispiel, wie weit bei der neuen Darstellungsart, die ihren Schwerpunkt immer in dem Ausdruck des rein Malerischen sucht, die Charakteristik des Einzelwesens in der Landschaft gehen kann, ohne daß das Ganze aus den Fugen gerät. Der oberste Regulator wird auch in dieser Richtung der Malerei, wie in jeder anderen, der Geschmack sein. Auch bei der äußersten Nachgiebigkeit an die Grundsätze des Naturalismus werden wir uns nicht zu dem Dogma bekennen dürfen, daß Alles, was ist, vernünftigerweise auch darstellbar ist, und unter diesem Gesichtspunkte wird Kallmorgens drittes Bild „Geschirrmarkt" mit unendlich vielen irdenen Töpfen und ebenso langweiligen alten Weibern ernsthaften Bedenken unterliegen. Wir wollen hier nicht Kunststatistik treiben, sondern nur das neu pulsirende Leben in unserer Kunst charakterisiren, und deshalb begnügen wir uns, einige Gleich- und Nachstrebende auf diesem Gebiet malerischer Darstellung zu nennen. Gentz und Körner, welche Land und Leute, Fluß, Sand und Architektur Ägyptens im Zusammenhang schildern, haben wir schon genannt. Auf gleichem Studienfelde, freilich mit geringerer koloristischer Geschmeidigkeit, mit schärferer Betonung des alle Umrisse hart und schroff hervorhebenden Sonnenlichts, sind Eugen Bracht in Berlin (Auf den Ruinen von Carmel bei Hebron in Palästina) und Adolf von Meckel in Karlsruhe (Die Vorhut der Karawane und Abend unter Palmen) thätig. Herrmann Baisch und L. Dill bilden die Figuren auf ihren holländischen Strandlandschaften und venezianischen Marinen immer gründlicher und bedeutsamer aus, ersterer nicht immer mit glücklichem Gelingen. Neu oder doch zum erstenmale mit gutem Erfolge auf den Plan getreten sind Julius Bodenstein in Berlin (Abendstimmung auf der Insel Sylt mit dem Begräbnis eines Angeschwemmten auf dem Friedhof „Heimat für Heimatlose"), Friedrich Stahl in München („Schluß der Saison", Badegäste auf der Promenade bei kühler Herbststimmung), Paul Söborg in Charlottenburg bei Berlin, Richard Eschke, ein Sohn des trefflichen Meisters des Seestücks („Heimkehr der Fischer beim Eintritt der Flut" und „Markttag in Newlyn, Cornwall"), Adolf L. Müller in Kassel, ein Schüler von Kolitz, welcher letztere gleich seinem Lehrer O. Achenbach schon seit geraumer Zeit zu den Vorkämpfern dieser Richtung der Malerei gehört, Heinrich Lessing, ein Sohn Karl Friedrichs, Rudolf Hellgrewe („Flußübergang in Deutsch-Ostafrika"), denen sich in zweiter Linie Felix Possart (Blick auf die Alhambra), Adolf Ditscheiner (Bergsturz in Tirol), Carl Rahtjen (Eisellandschaft vor dem Gewitter), Robert Ruß in Wien, der ausgezeichnete Stimmungsmaler, und H. Liesegang in Düsseldorf anreihen, in zweiter Linie nicht etwa deshalb, weil ihre Leistungen hinter denen der früher genannten Künstler zurückstehen, sondern weil die Figuren minder eingehend behandelt sind, obwohl sie Mitträger der Gesamtstimmung oder zu einer das Interesse stärker erregenden Handlung vereinigt sind.

Damit gewinnen wir den Übergang zu der Landschaft im engeren, alten Sinne, die, wie wir schon bemerkt haben, ungewöhnlich reich und glänzend vertreten ist, und zwar diejenige



Der Feuerreiter. Gemälde von Friedrich Kallmorgen.

Gattung der Landschaft, welche ihren Schwerpunkt in der poetischen Stimmung sucht, wobei ebensosehr romantische oder an sich poetische Motive, die dem Maler entgegenkommen, wie schlichte und reizlose Naturausschnitte gewählt werden. Realisten, welche, jeden Reiz der

Stimmung verschmähend, nur die nackte Natur in kärglicher Erscheinungsform bieten, wie z. B. Baron von Gleichen-Rußwurm, treten so vereinzelt auf, daß ihre Arbeiten nicht einmal die Bedeutung eines Symptoms haben. Aus der großen Zahl der Stimmungspoeten heben wir nur die Namen J. Wenglein, L. Willroider, C. Ludwig, A. Metzener, J. Jansen, A. Normann, Hugo Darnaut, E. Fischer, E. Leonhardi, H. Deiters, Eugen Dücker und Valentin Ruths hervor, weil diese Künstler Arbeiten ausgestellt haben, in denen es ihnen wieder einmal gelungen ist, die Quintessenz ihres Wesens und Könnens zu erschöpfen und zu einem aufs Höchste gesteigerten Ausdruck zu bringen. Jeder dieser Namen bezeichnet eine Individualität, und es ist wahrlich kein geringer Gewinn aus einer Ausstellung, wenn wir dieser Reihe eine zweite von Namen junger Künstler, welche hier zum erstenmal Proben nicht minder verheißungsvoller Individualität abgelegt haben, an die Seite stellen können. Fritz Grebe in Düsseldorf, ein ebenbürtiger Nebenbuhler Normanns, welcher gleichfalls seine Motive von den norwegischen Sunden und den Lofoten holt, W. Degode in Düsseldorf (am Zwischenahner See bei herannahendem Gewittersturm), Carl Wuttke in München, dessen Ansicht des Tempels der Minerva in Rom in der Leuchtkraft der Farbe wie in der klaren, plastischen Wirkung der Architekturformen dem besten Oswald Achenbach gleichkommt, Hellmuth Raetzer in Düsseldorf, Eduard Tenner in Karlsruhe (Landschaft aus Südholland), welcher zum erstenmal auf einer Berliner Ausstellung so imponirend aufgetreten ist, Max Hoenow in Berlin und die Marinemaler Carl C. Schirm in Breslau und Heinrich Petersen-Angeln in Düsseldorf sind sehr beachtenswerte Erscheinungen. Neben einer bis zur vollkommenen Virtuosität ausgebildeten Technik, die nicht nach groben Effekten hascht, sondern die intimen Reize der Natur aufsucht, begegnen wir einem ernsten, zielbewußten Streben, dessen gesunde Grundlage voraussichtlich vor Abwegen schützen wird.

Nicht den gleichen hoffnungsvollen Ausblick gewährt uns eine Umschau auf dem Gebiete der Genre- und Bildnismalerei, soweit diese Fächer noch in der alten Weise kultivirt werden. Wir denken dabei nicht an Künstler wie Gussow, Graf Harrach, L. Knaus, Alma-Tadema, welche sich durch eine große Zahl hervorragender oder gar meisterhafter Schöpfungen das Recht erwirkt haben, auch einmal etwas Verfehltes oder Minderwertiges oder doch ihrer Namen Unwürdiges ausstellen zu dürfen, sondern an den Nachwuchs, welcher dermaleinst an die Stelle dieser gefeierten Männer treten soll. Und da ist die Aussicht, wenn wir das Ergebnis dieser Ausstellung als einigermaßen ins Gewicht fallend zu Grunde legen dürfen, keine allzu ermutigende und freudige. Den Ruhm der älteren Düsseldorfer Genremaler hält Ferdinand Brütt mit drei novellistisch zugestutzten, stellenweise etwas melodramatisch komponirten und nach dem alten dunklen Rezepte gemalten Bildern „Beim Auswanderungsagenten", die „Schuldverschreibung" und „Sein erstes Drama" nur sehr mühsam aufrecht. Das Tragische ist entweder traurig oder theatralisch, und das Humoristische ist der Karikatur zum Verwechseln ähnlich. Weitaus glücklicher in der feinen, humoristisch angehauchten Stimmung und in der koloristischen Haltung von der Atelierüberlieferung freier ist die Straße einer altertümlichen, durch ihre Beischläge an Danzig erinnernden Stadt mit vier Figuren in der Tracht des vorigen Jahrhunderts, die „Nachbarn" betitelt, von Carl Bennewitz v. Loefen jr., dessen Talent sich immer erfreulicher und gesunder entwickelt. Für München sind mit bestem Erfolge August Holmberg, Hugo von Habermann, Ludwig Herterich und Otto Friedrich eingetreten, letzterer mit zwei historischen Genrebildern, welche ausnahmsweise nicht ihren Schwerpunkt in der Entfaltung glänzender Kostüme und demgemäß in raffinirter Stoffmalerei besitzen, sondern durch Wahrheit, Schlichtheit und Stärke der Empfindung zu wirken suchen. Herterich hat eine Episode aus der Verteidigung von Lüneburg gegen die Franzosen im Jahre 1813 dargestellt, den spannungsvollen Moment, in dem ein junges Mädchen, Namens Anna Stegen, den von den Mauern herabschießenden Verteidigern der Stadt, unbekümmert um die feindlichen Geschosse, frische Munition bringt. Die Schilderung ist sehr lebendig, in einzelnen Momenten erschütternd, und die „Verbindung für historische Kunst", der das auch tüchtig gemalte Bild gehört, kann sich zu dem seltenen Zu-

fall, einmal ein geschichtliches Gemälde erhalten zu haben, das nicht theatralisch, sondern echt dramatisch ist, Glück wünschen. Otto Friedrich hat eine schon mehrfach behandelte Episode aus dem Leben der hl. Elisabeth, den Abschied von ihren Kindern, rein menschlich erfaßt, ohne allzugroßen Wert auf die kostümliche Folie zu legen, und seinen Zweck erreicht, ohne übermäßig in die Breite zu gehen. Dadurch treten solche geschichtliche Darstellungen unserem Denken und Empfinden ungleich näher, als wenn ein gewaltiger Apparat von großer Leinwand, zahlreichen Modellfiguren und prunkvollen Kostümen aufgeboten wird, wie ihn z. B. Hugo Vogel in Berlin gebraucht hat, um einen so einfachen, rein ceremoniellen Vorgang zu veranschaulichen wie das erste Abendmahl in beiderlei Gestalt, welches Ernst der Bekenner, Herzog von Braunschweig und Lüneburg, mit seiner Familie und seinem Hofstaat von Urbanus Regius 1530 zu Celle empfängt. Wenn das Ziel der historischen Malerei in einer geschickten Gruppirung reich gekleideter Gestalten, in einem sorgfältigen Arrangement der Falten von Pelzschauben und Frauenkleidern und in einer saftigen Pinselführung zu erblicken ist, so muß man Vogel das Zeugnis ausstellen, daß er dieses Ideal so gut für seine Zeit erreicht hat, wie einst Th. Hildebrand, K. Sohn, Mücke, Stilke, Plüddemann u. s. w. für die ihrige. In Wirklichkeit stehen aber Historienbilder dieses Schlages genau auf derselben Stufe wie die kulturgeschichtlichen Romane und Epen von Julius Wolff: die Butzenscheibenlyrik auf die Malerei übertragen. — August Holmberg glänzte auf der Ausstellung in doppelter Eigenschaft: als Bildnis- und Genremaler. Für das Genrebild, zwei greise Geistliche, hohe Würdenträger der Kirche, in traulicher Unterhaltung begriffen, hat der Künstler einen für ihn ungewöhnlich großen Maßstab gewählt, wenn wir recht gesehen haben, über halbe Lebensgröße, und wir müssen im Gegensatz zu anderen Anschauungen bekennen, daß er, was die Charakteristik der beiden Köpfe anbelangt, auf die es in erster Linie ankommt, hinter seinem Wollen nicht zurückgeblieben, in der Behandlung des Kostümlichen und des Beiwerks sich aber von neuem als der gediegene Kolorist erwiesen hat, dem wir schon seit beinahe zehn Jahren steigende Anerkennung zollen. Ebenso glücklich hat er die Feuerprobe des großen Maßstabes auf einem lebensgroßen Bildnisse des Prinzregenten Luitpold von Bayern bestanden, welcher in der schwarzen Tracht der Ritter des Hubertusordens und in ganzer Figur, auf dem Hintergrunde einer grünen Parklandschaft, dargestellt ist und als Muster plastischer, kräftiger Behandlung inmitten einer reichen Lichtfülle und bei rücksichtslos-energischer Charakteristik gelten kann. Es steckt Größe des Stils in diesem Bilde, etwas von Velazquez, Rubens und van der Helst, was nicht allein auf das Kostüm zurückzuführen ist. Hugo von Habermann ist in seinem „Krankenzimmer“ einem Problem des Lichts nachgegangen: ein Kranker, der aufrecht in seinem Bette sitzt, das Haupt auf die Hand gestützt, sodaß man von seinem Antlitz nichts sehen kann, blickt auf eine jugendliche Krankenpflegerin, welche ihm gegenüber auf einem Stuhle am Fenster eingeschlafen ist. Durch die herabgelassenen Vorhänge flutet das Sonnenlicht in das Gemach und umfließt die beiden Figuren, die Möbel, die Geräte, den ganzen Apparat der Krankenstube. In diesem Spiel des Lichts liegt der Hauptreiz und die Hauptwirkung des Bildes. Es ist einer jener Versuche, bei welchen der Maler sich nicht auf die alten Meister und auf das an der Akademie und in den Galerien Erlernte verläßt, sondern nachzubilden sucht, was er mit eigenen Augen gesehen, an sich kein großes Kunstwerk oder Kunststück, aber ein Schritt vorwärts zur besseren Erkenntnis und ein Beweis, daß man auch bei warmer Beleuchtung Figuren von Licht und Luft umflossen plastisch darstellen kann, was andere bisher nur bei kaltem Licht erreicht hatten.

Wenn der Gipfel der Bildnismalerei in der täuschenden Nachbildung eines weißen Atlaskleides zu erblicken ist, würde München in den letzten Jahren in der Ungarin Vilma Parlaghy eine hervorragende Porträtmalerin erzogen haben. Die Dame hat sich im Atelier von F. A. Kaulbach eine gewisse malerische Virtuosität angeeignet und auch gelernt, interessante Persönlichkeiten, wie sie z. B. selbst eine ist, auf Bildnissen pikant und fesselnd in Scene zu setzen. Wo sie aber nicht von ihrem Modell unterstützt wird, wie auf einem zweiten von ihr gemalten Damenbildnisse unserer Ausstellung, bleibt sie, namentlich was die Zeichnung betrifft, selbst hinter mäßigen Ansprüchen zurück. In dem Kopf eines alten, müde

zusammengesunkenen Herrn, der sich kaum aus dem unmotivirt schwarzen Hintergrunde los-machen kann, wird niemand eine Spur von dem Feuergeiste erkennen, welcher einst das Urbild des Porträts, den Diktator Ungarns Kossuth, beseelte. Während Frl. Parlaghy noch schwärzer malt als Frans Hals und Lenbach zusammengenommen, sieht man im übrigen einen wahren Heißhunger nach Luft und Licht walten, wobei sich freilich mancher übernimmt. Man rede nicht mehr von dem Zopfe der Akademien und den Perücken der Akademiker! Der Berliner Akademiedirektor A. von Werner, der in der Halbfigur des im Reichstag sprechenden Fürsten Bismarck noch der alten Malmethode in engstem Anschluß an die Wirkungen der Photographie seinen Tribut gezahlt, marschirt mit zwei „Porträtskizzen", junge Mädchen und Kinder im Garten darstellend, welche der Katalog mit dem etwas fragwürdigen Nebentitel „Pleins-air-Studie" belegt, an der Spitze der Fortschrittsleute, und seine gelehrigen Schüler folgen ihm. Der Katalog hat offenbar andeuten wollen, daß A. von Werner diese Studien im Freien (en plein air) vor der Natur fertig gemalt hat, und das ist gewiß ein sehr anerkennungswertes Bestreben. Aber Eines schickt sich nicht für Alle. A. v. Werner neigte schon, bevor die En-plein-air-Malerei entdeckt worden war, zu einer sehr harten und bunten Malweise, und diese Eigentümlichkeit hat sich in jenen Studien unter freiem Himmel noch verstärkt, ohne daß schätzbarere Eigenschaften gewonnen worden wären. Vielleicht werden seine Schüler und die unter seinem Einfluß arbeitenden, jüngeren Maler mehr Nutzen aus der neuen Lehre ziehen. Anzeichen sind vorhanden. Das Porträt des Malers A. Kaselowsky von Carl Sterry — der alte Herr sitzt zur Sommerszeit in einem Garten — ist viel weicher und flüssiger behandelt als die robusten Bildnisschöpfungen A. v. Werners, und selbst das Porträt einer in einem Park spazirenden, jungen Dame von Robert Warthmüller ist trotz der festen und harten Malerei immerhin als eine achtbare Leistung der Bildnismalerei in vollem Licht anzuerkennen, wenn man auch nicht verschweigen darf, daß es sich hier nur um die ersten Versuche handelt. Die urplötzlich den Maleraugen zugeführte Lichtfülle muß noch erst verarbeitet, der Strom muß erst in ein ruhiges, fest begrenztes Bett geleitet werden. Glücklicher ist der eben genannte Künstler in einem humoristischen Genrebilde aus dem Einquartirungsleben der Soldaten Friedrichs des Großen, „der jüngste Rekrut", gewesen. Unter diesen jungen Kriegs- und Soldatenmalern wirkt neben der auf das Kühle, Bedächtige und Sachgemäße gerichteten Unterweisung A. v. Werners unverkennbar der Einfluß Menzels. Aber es wird glücklicherweise keine blinde Nachahmung der geistreichen Eigenart des Meisters und keine Übertreibung seiner ohnehin auf die Spitze gestellten Charakterisirungsweise, zu welcher sich früher F. Skarbina hatte verleiten lassen, der aber inzwischen durch Studien in Paris, Nordfrankreich, Belgien und Holland einen sicheren Grund für eigenen Bau gewonnen hat. Diese jungen Berliner Realisten suchen nach dem Vorbilde Menzels nur einen engeren Anschluß an die Natur, ohne dabei in platten Naturalismus zu verfallen. Es liegt in ihren Arbeiten etwas von fest zugreifender Keckheit, etwas, das man als eine spezifisch berlinische Eigenschaft bezeichnen möchte, aber ohne den Beigeschmack des Protzigen und Zudringlichen. Der tüchtigste unter diesen jüngeren ist Carl Röchling, ein Militärmaler, der sich schon als Gehülfe A. v. Werners bei Panoramenarbeiten einen Namen gemacht hat. Seine Manöverscene aus Baden, „der Marsch durch das Heimatsdorf", aus welcher wir die vorderste Gruppe der durchziehenden Krieger, zwei Spielleute mit einem Alten wiedergeben (s. die Abbildung), ist von einer Lebensfülle durchströmt, welche nicht durch mühsames Zusammenaddiren von einzelnen Modellstudien erreicht werden kann, sondern die nur aus einer echten Künstlernatur emporquillt. Unsere Zeichnung kann mit ihren einfachen Mitteln nicht die Summe von Wahrheit und Humor, scharfer Beobachtung und schlagfertiger Darstellung bei größter Sicherheit der koloristischen Behandlung erschöpfen, welche sich in diesen drei Figuren vereinigt, die unter grellem Sonnenschein in äußerst gehobener Stimmung an der Spitze des Trupps die Dorfstraße hinausmarschiren. Das ist wieder eine En-plein-air-Malerei ohne das unangenehme Mehlige, Aschgraue und Kalte, was den meisten dieser Versuche noch anhaftet, und dabei verfährt Röchling als Kolorist durchaus nicht zaghaft, sondern er schreibt seine Figuren, im Gegensatz zu A. v. Werner, in sicherer

Handschrift mit ziemlich fetten Farben hin, so daß sie auch in der grellen Sonnenbeleuchtung körperhaft wirken. Ein anderer unter den jüngeren Malern Berlins, Adolf Schlabitz, in dessen Erstlingsbildern jene oben erwähnte Keckheit des Zugreifens bis zur Roheit und Skrupellosigkeit gesteigert war, hat sich jetzt, unter dem Einfluß eines Pariser Aufenthalts, zu manierlicher Charakeristik abgeschliffen und zu ernsterer Naturbetrachtung gesammelt.



Der Marsch durch das Heimatsdorf. Gruppe aus dem Gemälde von Karl Röchling.

„Das Morgenlied", welches Kinder in einer Schulstube singen, durch deren Fenster das Sonnenlicht voll hineinfällt, ist wieder eine jener Luft- und Lichtstudien in Innenräumen, zu denen F. v. Uhde und Walter Firle in Deutschland den Anstoß gegeben haben. Aber auch diesem Bilde muß man nachrühmen, daß es von den Eigentümlichkeiten jener beiden Künstler, in kalten, grauen Tönen zu arbeiten, frei ist und deshalb viel natürlicher, ungezwungener und im besten Sinne wahrer wirkt. Es liefert also auch den Beweis, daß die kalten, mehligen Lichter kein notwendiges Übel, kein unumgänglich notwendiges Vehikel zur

Erreichung eines großen Zieles sind, sondern nur eine Zwischenstufe waren, die nun glücklich überwunden ist oder doch überwunden werden kann.

Fritz von Uhde hatte in seinen letzten Innenbildern, namentlich auf dem „Abendmahl", nicht mehr mit Mängeln der Technik zu kämpfen gehabt, sondern sein Wollen zu ungeschmälertem, durch keine Fessel des Stoffs gehemmtem Ausdruck gebracht. Seine „Bergpredigt" oder wie er das Bild selbst nennt: „Selig sind, die da geistlich arm sind; denn das Himmelreich ist ihr", bezeichnet, wenn wir seine Absicht richtig erkannt oder verstanden haben, gleich dem Christus, der die Kindlein zu sich kommen läßt, den Anfang einer neuen Reihe von Versuchen, die hoffentlich zu einem ebenso glücklichen Ziel führen werden, wie es mit dem „Abendmahl" erreicht worden ist. An die Stelle des geschlossenen Raums, in welchem die Figuren, ohne an den Wänden oder an den Möbeln kleben zu bleiben, gingen und standen, tritt nun die freie Natur, und hier ist ein ungleich schwierigeres Problem zu lösen. Der Maler würde ein Routinier sein, wenn ihm diese Lösung auf den ersten Wurf gelungen wäre. Der Beschauer hat vor diesem Bilde noch nicht das Gefühl eines großen unbeschränkten Raumes. Die lebensgroßen Figuren von Bauern und Bäuerinnen, von Männern, Greisen und jungen Burschen, von Frauen, Mädchen und Kindern, welche, bei Sonnenuntergang vom Heumachen heimkehrend, sich in andächtiger Ehrfurcht vor dem auf einer Bank am Wege sitzenden Heiland sammeln, stoßen sich noch zu hart im Raum, rücken sich und dem Heiland zu dicht auf den Leib und kommen auch mit dem Hintergrunde in Konflikt. Es ist viel rötlicher und bräunlicher Dunst auf dem Bilde, aber nicht genug Luft, um alle diese Figuren gehörig auseinanderzubringen. Im Einzelnen sind die Köpfe wieder trefflich charakterisirt, die Gesichter die Spiegel der mannigfachsten Regungen naiver Demut, echter Herzenserhebung und Erbauung. Ist aber das Programm der absoluten Wahrheit, der unerschütterlichen Aufrichtigkeit und des rücksichtslosen Kampfes gegen die Schönfärberei nicht anders durchzuführen, als indem man seine einzelnen Paragraphen an den häßlichsten Typen des Menschengeschlechts demonstrirt? Zugegeben, daß die Arbeit die Züge des Menschen vergröbert, daß die Not des Lebens sie häßlich macht, daß die hübschen Bauerndirnen von Knaus und Vautier mehr kostümirte städtische Modellpuppen als echte Naturkinder sind. Sollten unsere Dörfer aber in Wirklichkeit so sehr aller Anmut und zierlichen Bildung der Gestalten bar sein, wie F. v. Uhde uns glauben machen will? Wir wollen ihm auch zugeben, daß er die Quintessenz aus dem Durchschnitt zieht; aber selbst die zufällige, die banale Wahrheit wird zur Unnatur, zur Manier, wenn man nicht ihr ewiges Einerlei, den sich ohne Ende abspinnenden grauen Faden der Alltäglichkeit durch farbige Punkte, durch die Strahlen einer freundlicheren Sonne unterbricht.

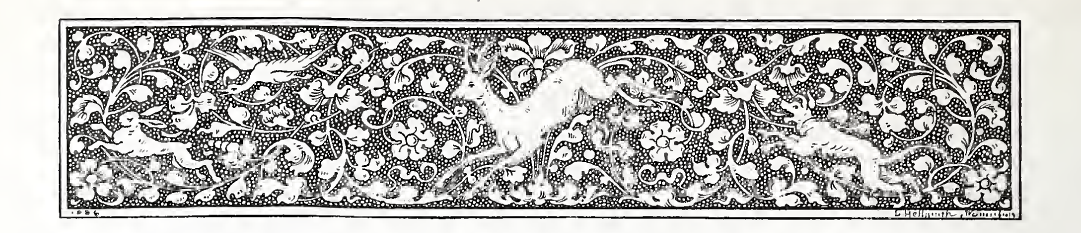
Daß trotzdem die Bewegung, welche von F. v. Uhde ausgegangen, eine bedeutungsvolle, fruchtbare, ja notwendige ist, kann keinem Zweifel unterliegen. Neuerdings sind ihm wieder einige junge Künstler in München gefolgt, von denen wir nur als den entschlossensten Hermann Neuhaus nennen wollen, welcher auf einem Bilde mit naturgroßen Figuren, Mädchen, Männern und Kindern, die im Vorübergehen an der Mariensäule in München ihre Andacht verrichten, einen Ausschnitt aus der lebendigen, zufälligen Wirklichkeit gegeben und dabei seine Studien nach der Natur im Freien gut verwertet hat. Aber diese und andere Arbeiten sind immer noch tastende Versuche, aus denen nur soviel erhellt, daß die Überzeugung, daß unsere Kunst mit der neuen Darstellungsform auch einen neuen Inhalt gewinnen müsse immer weiter um sich greift.

Einzelne Kreise werden sich freilich immer dagegen sträuben, und nicht bloß kleine Geister und privilegirte Meister in Amt und Würden. Selbst ein Mann, der über ein so imponirendes Wissen und Können verfügt wie Ernst Hildebrand in Berlin, verschwendet eine unberechenbare Summe von Zeit und Arbeitskraft, um uns auf einer riesengroßen, mit vortrefflich gezeichneten und sehr geistreich und lebendig charakterisirten Figuren angefüllten Leinwand zu schildern, wie Tullia, die ruchlose Tochter des römischen Königs Servius Tullius, ihren Wagenlenker antreibt, die scheuenden, sich hoch aufbäumenden Rosse über den auf die Straße geworfenen, nackten Leichnam ihres ermordeten Vaters zu jagen! Meisterhaft

in der Komposition, ungemein wirkungsvoll im Aufbau, voll dramatischen Lebens und kräftig in der Farbe; aber alle diese Vorzüge reichen nicht hin, um das Herz des Beschauers lebhafter schlagen zu machen und eine andere wärmere Empfindung in ihm wachzurufen als Hochachtung vor dem Maler, der mit seinen großen Mitteln doch nur eine kleine Wirkung erreicht hat. Die große goldene Medaille hat er vollauf verdient; aber unsere Kunst hat er um keinen Schritt weiter gebracht. Die Franzosen haben solche „großen Maschinen" schon seit dreißig und vierzig Jahren gemalt. Jetzt können wir es auch, und vielleicht noch besser. Sollen wir aber immer Nachahmer und bei unseren reichen Mitteln, bei so stolzen Kräften niemals Schöpfer, niemals Bahnbrecher sein? **Adolf Rosenberg.**



Studie von H. Zügel.
Aus Rosenberg „Die Münchener Malerschule".



Wiederum „opus francigenum".

Zur Begründung des bisherigen Gebrauchs dieses Terminus in der Kunstgeschichte.

Von Dr. Hugo Graf.

Herr J. Reimers hat in den ersten Heften des vorigen Jahrganges dieser Zeitschrift eine Studie unter dem Titel „Scema novum" veröffentlicht, deren erster Abschnitt sich die Aufgabe stellt, die bisher in der Kunstgeschichte übliche Auslegung des Ausdrucks opus francigenum in der Chronik des Chorherrenstifts St. Peter zu Wimpfen im Thal als eine irrtümliche nachzuweisen. Bisher nämlich erkannte man in diesem Ausdrucke die Bezeichnung des französischen Ursprunges der bei dem Neubau der Stiftskirche vom Jahre 1259 an zur Anwendung gekommenen frühgotischen Bauweise. Herr Reimers ist jedoch der Ansicht, man habe diese Nachricht der Chronik von Wimpfen bisher bei weitem überschätzt, und erhebt sogar den Vorwurf, man habe Folgerungen aus ihr gezogen, ohne zu prüfen, ob die Prämissen richtig waren, ohne zu prüfen, ob der Beweis, den man in dieser Nachricht zu finden meinte, denn auch wirklich in ihr enthalten sei (S. 49).

Daran schließt Herr Reimers zunächst eine Auseinandersetzung, welche beweisen soll, daß der Baumeister ein Deutscher und kein Franzose gewesen sei. Allerdings ist die Fassung der urkundlichen Nachricht [1]) derart, daß sie beide Möglichkeiten zuläßt; dennoch neigte sich die deutsche Kunstforschung von Anfang an der Annahme zu, daß an einen deutschen Baumeister zu denken sei, welcher sich Studien halber in Frankreich aufgehalten hatte. So findet schon die erste Bemerkung, welche vom kunstgeschichtlichen Standpunkte aus an diese Nachricht geknüpft wurde [2]), in ihr nur einen „offenbaren Beweis, daß man auch im Mittelalter schon Wert auf das Reisen der Künstler im Ausland legte und die Kunst der Franzosen schätzte." Franz Kugler erkannte in dem Ausdruck „opere francigeno — in französischer Weise — ein wichtiges Zeugnis dafür, daß die Thatsache der Übersiedelung des sogenannten gotischen Baustils aus Frankreich nach Deutschland auch von den Zeitgenossen als solche aufgefaßt ward" [3]), und spricht an einem anderen Orte [4]) nur von einem „in Frankreich gebildeten Meister". Ferner äußerte sich Schnaase [5]): „Daß jener Baumeister ein Franzose gewesen, ist nicht anzunehmen; der Chronist würde es seinem Zwecke gemäß erwähnt haben. Seine Bemerkung, daß er erst kürzlich aus Frankreich gekommen, deutet vielmehr auf einen deutschen Künstler, bei dem man Wert darauf legte, daß seine Studien frisch und nicht durch die erneuerten Eindrücke der Heimat verwischt waren." Auch Lübke versteht die Nachricht so, daß das Bauwerk

1) Accitoque peritissimo architecturae artis latomo, qui tunc noviter de villa Parisiensi e partibus venerat Franciae, opere Francigeno basilicam ex sectis lapidibus construi jussit etc.

2) Fr. H. Müller in der 2. Auflage der von ihm herausgegebenen „Beiträge zur teutschen Kunst- und Geschichtskunde" 1837, S. 74 Anm.

3) Kleine Schriften, I, 1853, S. 97 Anm. 1.

4) Geschichte der Baukunst, II. 1859, S. 296.

5) Geschichte der bild. Künste, V. 1872, S. 445.

„von einem damals gerade von Paris zurückgekehrten Architekten in französischer Weise errichtet worden sei.“ 1)

Es hätte also der Bekämpfung einer Ansicht nicht bedurft, welche wohl vereinzelt bestehen mag und mit Rücksicht auf den nackten Wortlaut der urkundlichen Nachricht auch durchaus nicht ohne Halt ist, während doch die allgemeine, durch die hervorragendsten Kunstschriftsteller von Anfang an bevorzugte und in dem Wortlaute der Urkunde wohl ebenso begründete Ansicht gerade diejenige ist, wofür Herr Reimers erst Gründe beizubringen sucht, als ob ihre bisherige Vertretung ohne solche geschehen wäre. Seine Gründe aber sind derart, daß sie dem gewählten Standpunkte irgendwelche Stütze nicht gewähren können. Die deutsche Nationalität des Baumeisters soll nämlich durch den Mangel eines Chorumganges und durch die unterbliebene Ausführung der Strebebögen bis auf einen bezeugt werden; ein Franzose würde dies anders gemacht haben. Es darf aber doch wohl angenommen werden, daß der Plan des Gebäudes zwischen dem Baumeister und dem Stiftspropste Richard von Dietenheim vereinbart wurde, und daß der Zweck und das Bedürfnis des Unternehmens, ebenso wie die Kosten und die verfügbaren Mittel in Betracht gezogen wurden; betont doch auch der Chronist den außerordentlichen Aufwand, welchen der Bau erforderte. Es ist also durchaus nicht zu ermessen, ob der Mangel eines Chorumganges lediglich dem Sinne und der Absicht des Baumeisters zuzuschreiben ist; und selbst wenn dies so wäre, ginge hieraus nichts bezüglich seiner Nationalität hervor, da wir dem gleichen Mangel an zahlreichen französischen Bauwerken jener Zeit begegnen, darunter selbst Kathedralen wie die zu Langres, Laon, Beziers, Poitiers, Carcassonne, Lyon u. s. w. und an Kloster- und Pfarrkirchen wie St. Trinité zu Caen, St. Nicolas ebendaselbst, Notre-Dame in Dijon u. a.

Auch bezüglich der unvollendet gebliebenen Strebebögen kann nicht so geurteilt werden wie es von dem Verfasser der Studie geschieht. Es scheint vielmehr, daß es äußere Umstände waren, welche die Vollendung des Strebewerkes verhinderten; denn die Pfeiler, auf welchen die Strebebögen ruhen sollten, sind in der That in erforderlicher Stärke und ganz übereinstimmend mit den betreffenden Teilen des vollendeten Strebebogens zur Ausführung gekommen; 2) auch der Giebel über dem Südportale ist unvollendet geblieben und ward, gewiß nicht nach der ursprünglichen Absicht des Baumeisters, durch das Kranzgesimse horizontal abgeschnitten; endlich ist auch der eine der beiden Osttürme, der an der Südseite des Chores gelegene, unvollendet und nur bis zur Höhe des Kranzgesimses gediehen. Diese Umstände lassen eher auf eine Störung der Ausführung schließen, sei es durch den Tod des Meisters, sei es durch seinen Weggang, sei es durch Versiegen der Mittel oder andere hemmend eingreifende Umstände. Man müßte zeigen können, daß keine derartige Störung eingetreten ist, ehe man den Baumeister der Unvorsichtigkeit zeihen dürfte, wie dies Herr Reimers (S. 50) thut 3).

Größere Sorgfalt als bei diesen den Kern der Frage wenig berührenden Erörterungen mußte man von dem Verfasser der Studie jedoch bei der Begründung des Vorwurfes erwarten, daß die bisher übliche Auslegung des Ausdrucks opus francigenum als französische Bauart oder französischer Baustil angenommen und angewendet worden sei ohne Prüfung der Prämissen, ob sie den Beweis auch enthielten, den man in dieser Nachricht zu finden meinte. Der Vorwurf richtet sich nicht nur gegen die Kunstforscher, unter denen z. B. Schnaase die Ansicht aussprach, die Nachricht der Chronik von Wimpfen beweise, daß man sich hier völlig bewußt war, daß der gotische Stil kein deutsches Erzeugnis sei, sondern aus Frankreich stamme; 4) er

---

1) Geschichte der Architektur, 6. Aufl., II. S. 137.

2) Dieser Punkt ist bereits ausführlich von dem Verfasser dieser Zeilen in seiner Schrift „Opus francigenum“, Stuttgart 1878, S. 13—15 u. Taf. II. erörtert worden.

3) Das Stiftsvermögen scheint zur vollen Ausstattung der Kirche nicht hingereicht zu haben; die Chronik berichtet c. 35 und 36, daß die beiden Seitenkapellen mit ihren Altären, die Kanzel und der zu ihren Füßen errichtete, nicht mehr vorhandene Kreuzaltar, die zur Bedienung dieser Altäre erforderlichen Präbenden, dann die Chorstühle und eine Anzahl Meßgewänder und Bücher von zwei Kollegiatsmitgliedern aus ihrem Privatvermögen gestiftet wurden.

4) Geschichte der bild. Künste, V. S. 444.

trifft auch Kenner der mittelalterlichen Litteratur und Latinität wie Mone, welcher zu den Worten opere francigeno die Anmerkung macht: „es ist merkwürdig, daß hier die gotische Stiftskirche ein französisches Werk genannt wird. Man hat wohl darunter die französische Form dieses Baustils zu verstehen.“ [1])

Dieser Auffassung setzt Herr Reimers die These entgegen, das Wort opus sei in der Bedeutung „Stil“ niemals gebraucht worden. Opus werde in bezug auf Bauwerke nur gebraucht entweder für die Technik (des Mauerwerks als Quaderbau) oder aber von dem ganzen Werke, ohne Rücksicht auf Stil und Technik, niemals aber für Stil. Einige dem Glossarium von Ducange entnommene Citate sollen sodann den Beweis liefern, daß in solchem rein technischen Sinne auch der Ausdruck opus francigenum in der Chronik von Wimpfen genommen werden dürfe; auch hier sei nicht der Stil, sondern das Mauerwerk gemeint, wie auch der Chronist erwähne: ex sectis lapidibus construi jussit, aus regelrecht behauenen Steinen; es sei „naturgemäß, daß ein Chronist des 13. Jahrhunderts in Deutschland, wo nicht die Quadertechnik, sondern das Bruchsteinmauerwerk ursprünglich heimisch war, einen Bau aus Quadern ein opus Francigenum nennen konnte, nach Francien, dem Distrikte in Frankreich, in welchem durch die eigentümliche Beschaffenheit des Materials die Steinmetztechnik sich zu besonderer Blüte entfaltet hatte.“

Diese Auslegung läßt sich indessen mit dem Entwickelungsgange der kirchlichen Baukunst in Deutschland durchaus nicht in Einklang bringen. Die Kenntnis regelrechter Bearbeitung der Steine gelangte schon in der karolingischen Epoche nach Deutschland; die Basilika Einharts in Steinbach im Odenwalde, 827 vollendet, besteht aus Füllmauerwerk, welches mit behauenen Steinen in sorgfältigem Verband verkleidet ist, so daß der äußerliche Eindruck regelrechten Quaderwerks entsteht. [2]) Die Anwendung wirklichen Quaderwerks neben Bruchsteingemäuer für diejenigen Teile, welchen eine besondere statische Funktion zukommt, wie der Eckenbildung und den Wandpfeilern, ist bereits im 11. Jahrhundert üblich; [3]) so beispielsweise an der von dem Cluniacenser Poppo, Abt von Stablo, 1030 bis 1042 erbauten Abteikirche von Limburg a. H.; sie ist in gleicher Weise wohl auch für andere Werke vorauszusetzen, welche der ausgedehnten Bauthätigkeit Poppo's unterstanden; sein Steinmetzmeister, magister lathomorum, in dem Stammkloster Stablo wird mit Beseleel verglichen. [4]) Ein völliger Quaderbau ist der noch erhaltene Turm der St. Peters- und Paulskirche des Klosters Hirsau, 1083 bis 1091 von Abt Wilhelm dem Seligen erbaut, welcher den cluniacensischen Einrichtungen die weiteste Verbreitung in Deutschland gab; die architektonischen Einflüsse von Hirsau reichen über Franken und Thüringen nach Sachsen und über Schwaben und Bayern bis nach Kärnten. Von Bedeutung war namentlich das nach dem Beispiele Cluny's von Abt Wilhelm eingeführte Institut der Konversen oder Laienbrüder, an welche im 12. Jahrhundert das klösterliche Bauwesen mehr und mehr überging; es wird nicht ohne ihr Verdienst sein, daß sich um jene Zeit der Quaderbau in Deutschland immer weiter verbreitete und, wo es das zur Hand liegende Material gestattete, gegen Schluß des 12. Jahrhunderts die Oberhand erlangte. [5]) Die von 1112 bis 1156 erbaute, auch sonst eine hervorragende Stellung in dem Entwickelungsgange der romanischen Baukunst Deutschlands einnehmende Cluniacenser-Abteikirche zu Laach ist bereits ein vollständiger Quaderbau. Herr Reimers führt selbst den 1189 aus Quaderwerk neu erbauten Dom zu Würzburg an und argumentirt so gegen seine eigene These. Seit der Mitte des 12. Jahrhunderts erscheinen denn auch in zahlreichen Urkunden des südlichen und östlichen Deutschlands die lapicidae, Steinmetzen, in bestimmter Unterscheidung von den caementarii oder Maurern [6]), wodurch die weite Verbreitung der Technik des regelrechten „Quaderwerks“ zu jener Zeit eine fernere Bestätigung

---

1) Quellensammlung der badischen Landesgeschichte. Bd. III. Karlsruhe 1863. S. 8. Anm. *.

2) Adamy, R., Die Einhardsbasilika zu Steinbach, 1885. S. 24, u. Taf. III.

3) Otte, Hch., Gesch. der deutschen Baukunst, 1874. S. 155.

4) Vita Popponis bei Pertz, SS. XI. S. 314.

5) Otte a. a. O. S. 287, 302.

6) Vergl. A. Springer, die Künstlermönche im Mittelalter, Mitteil. der k. k. Centralkommission, 1862, S. 37 ff.

gewinnt. Es wird wohl keiner weiteren Anführungen bedürfen, um zweierlei mit Bestimmtheit aussprechen zu können: daß erstlich in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts, als der Chronist von Wimpfen schrieb, der Quaderbau in Deutschland nichts Neues, sondern eine längst bekannte und geübte Technik war; zweitens, daß diese Technik auch nicht mit dem Terminus opus francigenum bezeichnet werden konnte, da ihre Einführung auf anderen Wegen als von Francien her und, wie es scheint, besonders durch cluniacensische Einflüsse geschah.

Viel neuer dagegen als der Quaderbau war zu jener Zeit sowohl an sich als namentlich für Süddeutschland diejenige Stilform der Baukunst, welche man die gotische zu nennen pflegt, und welche nach den heute doch nicht mehr anzuzweifelnden Ergebnissen der Kunstforschung in der That in Francien an dem Neubau der Abteikirche von St. Denis 1137 bis 1144 zuerst in die Erscheinung trat; die Bezeichnung opus francigenum ist in diesem Sinne eine vollkommen zutreffende. Die Frage aber, welchen Anlaß der Chronist haben konnte, die weitere Bestimmung ex sectis lapidibus hinzuzufügen, dürfte sich durch folgende Erwägung erledigen. Sie bildet nur eines unter den verschiedenen Merkmalen, welche dem Begriffe opus francigenum zukommen, und ist deshalb der Erwähnung wert, weil ein in gotischer Weise durchgeführter Bau, wie die Stiftskirche in Wimpfen, mit gebündelten Pfeilern, mit dem Stab- und Maßwerk der Fenster, dem Strebenwerk, den Wimpergen und Fialen, wie allem figürlichen Schmucke denn doch an die Kenntnis und Geschicklichkeit des Baumeisters in bezug auf den S t e i n s c h n i t t viel höhere Anforderungen stellt, als ein, wenn auch in Quaderwerk zu erstellender romanischer Bau. Der Chronist deutet durch diesen Ausdruck auf die Mühe und Sorgfalt hin, welche der Steinschnitt an jenem Neubau erforderte. In ähnlicher Weise, aber mit anderen Worten deutet der Mönch Gervasius auf denselben Punkt in seinem Berichte über das erste gotische Bauwerk Englands, den von einem französischen Meister, Wilhelm von Sens, 1174 bis 1180 errichteten Chor der Kathedrale in Canterbury, indem er anführt[1]): „er (der Baumeister) lieferte auch den zusammengekommenen Steinmetzen die Formen (Schablonen oder Risse) zur Bearbeitung der Steine — formas quoque ad lapides formandos his qui convenerant sculptoribus tradidit." Dem entspricht sodann auch die weitere Beschreibung des Chronisten von Wimpfen, indem er fortfährt: „Dieser Künstler nun machte eine Kirche von wunderbarer Architektur, innen und außen mit Bildwerken von Heiligen aufs schmuckreichste verziert, (und machte) die Fenster und die Säulen gleichwie getriebene Arbeit (ad instar operis anaglici) mit vielem Schweiße und großem Kostenaufwand, so wie es bis heute dem Anblick der Menschen erscheint." Dieser Satz bietet eine Reihe von Merkmalen, welche ebenso wie der Ausdruck ex sectis lapidibus zur Erläuterung des Begriffes opus francigenum dienen, welcher letztere erst durch die Zusammenfassung aller gegebenen Merkmale seine volle Erklärung findet, wie sie eben aus dem laienhaften Verständnisse des Chronisten hervorgehen konnte. Und wenn nun der Chronist seine Beschreibung mit den Worten schließt: „So bewundern denn die Leute, welche von überallher zusammenkommen, dies so vorzügliche Werk (mirantur tam opus egregium), loben den Künstler, verehren den Knecht Gottes Richard, freuen sich, ihn (oder es?) gesehen zu haben, und sein Name wird weit und breit umhergetragen und öfters auch von denen genannt, die ihn nicht kennen", — so ist es klar, daß der Gegenstand der Bewunderung und des Lobes, das opus egregium, nicht die Mauertechnik, nicht die „regelmäßigen Quader" waren, sondern die künstlerische Erscheinung des ganzen Werkes mit seinem Aufbau, seiner Gliederung und seinem plastischen Schmucke, d. h. seine Bauart, sein Stil. Ein unbefangenes Verständnis und eine genaue Prüfung der urkundlichen Nachricht kann auch bezüglich des Ausdruckes opus francigenum zu keinem anderen Ergebnisse führen, als daß seine Erklärung in der Gesamtheit der von dem Chronisten gegebenen Merkmale zu finden ist, und daß es willkürlich wäre, die Bemerkung über den Steinschnitt als seine einzige und vollständige Definition herauszugreifen und abzusondern. Der Ausdruck opus francigenum bezeichnet die Bauart der Stiftskirche zu Wimpfen mit der durch mühsamen

---

1) Gervasii Tractatus de combustione ac reparatione Cantuariensis ecclesiae, bei Twisden, Hist. Angl. Scr., col. 1289 sqq., insbes. col. 1291.

Steinschnitt erzielten Gliederung ihrer einzelnen Teile und ihrem reichen bildnerischen Schmucke, — die ganze „wunderbare Architektur"; der Ausdruck des Chronisten wird auch fernerhin mit gutem Grunde als Zeugnis dafür gelten, daß man sich dort bewußt war, in einem Stile zu bauen, welcher seinen Ausgang von Francien nahm.

Wie sich die Auffassung des Herrn Reimers schon an dem Maßstabe der Nachricht von Wimpfen allein als unzureichend erweist, so ist auch seine These von dem Gebrauche des Wortes opus überhaupt unzutreffend. Es ist eine völlig willkürliche Einschränkung seiner Bedeutung, daß es in bezug auf Bauwerke nur entweder für die Technik oder aber von dem ganzen Werke, ohne Rücksicht auf Stil und Technik, niemals aber für Stil gebraucht werde.

Das Wort opus bedeutet, wie im allgemeinen, so auch in bezug auf Bauwerke, einerseits die Arbeitsleistung, die Bauthätigkeit, andererseits das Ergebnis der Arbeit, das Bauwerk, und zwar in letzterem Sinne sowohl das Ganze als materielles Objekt wie auch qualitativ nach seiner technischen Ausführung und seiner künstlerischen Gestalt und Erscheinung. In welchem Sinne das Wort im einzelnen Falle gebraucht ist, ergiebt sich aus den erklärenden Zusätzen in Form von Epitheta und Appositionen. Hätte Herr Reimers, den ja der von ihm erhobene Vorwurf gegen die verdientesten Kunstforscher zu einer besonders gewissenhaften Prüfung seiner eigenen Prämissen veranlassen mußte, den Kreis seiner Umschau in der mittelalterlichen Litteratur nicht gar so eng gezogen, so würde er die Unzulässigkeit seiner These erkannt haben; es hätte sich ihm die Wahrnehmung aufdrängen müssen, daß der Ausdruck opus in Bauberichten vom früheren Mittelalter an bis in die Epoche der Gotik auch in Beziehung auf die struktive und künstlerische Gestalt von Bauwerken, also auf ihre Bauart, ihren Stil gebraucht wurde. Einige Beispiele mögen dies erhärten.

Über die von König Childebert I. um die Mitte des 6. Jahrhunderts bei Paris erbaute Kirche des heil. Vincentius und des heil. Kreuzes, nun S. Germain des Près, giebt ein Schriftsteller des 9. Jahrhunderts einen kurzen Bericht [1]), in welchem der Ausdruck opus mirificum geradezu in der Bedeutung „Bauart" gebraucht ist. Die Stelle lautet: „Es erscheint uns überflüssig, die wunderbare Bauart dieser Kirche (cujus Basilicae opus mirificum) zu beschreiben, wie sie nämlich von Fenstern erhellt, von welch kostbaren Marmorsäulen sie getragen, auf welch glänzende Weise die Decke mit vergoldetem Getäfel geziert war, und in welchem Schmucke von Goldmalerei, einer Halle Christi würdig, die Wände schimmerten, indes unten das Paviment mit schönen Mustern bedeckt war. Das Dach dieser Kirche, mit schwer vergoldetem Kupfer bedeckt, strahlte im Widerscheine des Sonnenlichtes in so flammendem Glanze, daß es den Blick der Beschauer mit seiner übermäßigen Helle blendete." Nach Anführung des Gedichtes, welches Venantius Fortunatus dieser Kirche widmete, [2]) und worin er sie über den Tempel Salomo's erhebt, fährt der Autor fort: „Nachdem wir dies über die Schönheit der wunderbaren Bauart unserer Kirche — de pulchritudine miri operis Ecclesiae nostrae — vorausgeschickt haben" u. s. w.

Hier ist also eine ganze Reihe derjenigen Merkmale, welche die künstlerische Erscheinung, die Bauart, den Stil des Gebäudes ausmachen, unter der Bezeichnung opus subsumirt, und die Reimers'sche These, welche dem Worte nur die Beziehung auf die Mauertechnik oder auf das Bauwerk ohne Rücksicht auf Stil und Technik einräumen will, findet hier eine vollkommene Widerlegung.

Von dem Abte Eigil von Fulda besitzen wir zwei Lebensbeschreibungen, die eine in Prosa, die andere in Versen, beide von seinem Schüler Candidus verfaßt. In der ersteren

1) Vita s. Droctovei abbatis, c. 10 bei Mabillon, Acta SS. O. S. B., Paris 1668, p. 252 ss. 10. Cujus Basilicae opus mirificum describere nobis videtur superfluum, qualiter scilicet distincta fenestris, quibus pretiosissimis marmorum fulta columnis, quove modo crispante camera compta auratis laquearis: nec non parietes, ut Christi decebat aulam, quo decore nitebant pictura aurei coloris, strato inferius pulchro emblemate pavimenti. Tectum vero ispsius Basilicae coopertum adprime deaurato cupro aere, repercussum solis jubare sic flammigero rutilabat fulgore, quatenus intuentium aciem reverberaret nimia claritudine. — —

2) Opp. lib. II. c. XIV. De ecclesia Parisiaca.

nun wird berichtet [1]), Eigil habe (im Jahre 818) unter den beiden Chören der Salvatorkirche in Fulda je eine Krypta in prachtvoller Weise — magnifico opere — anlegen lassen; in der zweiten, metrischen Biographie gebraucht Candidus statt des letzteren Ausdrucks die Worte [2]): prachtvoll — in schöner Anordnung, — magnifice — pulchro ordine, und giebt zur Erläuterung noch eine kurze Beschreibung der räumlichen Gestaltung der beiden Krypten mit Bögen und Pfeilern, ihrer Erleuchtung durch Fenster und ihrer Ausstattung mit gemeißelten Altären. Die beiden Ausdrücke: duas cryptas magnifico opere conlocavit, und: magnifice erexit pulcro ordine cryptas decken sich; der Biograph giebt selbst die Erklärung des Gebrauches, welchen er von dem Worte opus macht, die Reimers'sche Definition aber versagt auch hier vollständig.

Eine der wichtigsten baugeschichtlichen Nachrichten bietet bekanntlich die „alte Chronik" der Abtei S. Benigne in Dijon hinsichtlich des Neubaues der Abteikirche durch Wilhelm den Lombarden in den Jahren 1001 bis 1016. In den einleitenden Sätzen, welche der Baubeschreibung vorausgehen, wird das Wort opus in folgenden Verbindungen gebraucht: in cujus Basilicae miro opere — bei dem wunderbaren Bau dieser Kirche; — artificiosi operis forma et stabilitas — die Gestalt und Stabilität (d. h. Konstruktion) des kunstreichen Bauwerkes [3]); in der sich anschließenden Beschreibung wird das den Mittelraum der Rotunde bildende viergeschossige Oktogon mit seinen 24 Säulen und 32 Bögen in drei Säulenarkaden und einer obersten Pfeilerarkade ein opus elegans genannt; wie hier überall die Beziehung auf den Aufbau und die Kunstform des Gebäudes klar vorliegt, so liegt auch dem Gebrauche des Wortes opus bei Rudolfus Glaber die Beziehung auf die ganze architektonische Gestaltung zu Grunde, indem er in seiner Biographie des Abtes Wilhelm von der „in unvergleichlicher Bauart, imcomparabili opere, beinahe vollendeten Kirche" spricht, [4]) welcher Ausdruck in einer vorhergehenden Stelle mit dem Hinweise auf die eigentümliche Anlage des Baues begründet ist [5]). Die Reimers'sche Definition ist auch in diesem Falle unanwendbar und durch die Beschreibung der „Gestalt des kunstvollen Werkes" direkt widerlegt.

In gleichem Sinne bedient sich endlich auch Abt Suger von St. Denis des Wortes opus in dem Berichte über den Neubau des Chores seiner Abteikirche [6]): „Dies ganze herrliche Werk,

---

1) Vita S. Eigilis, c. 16, bei Mabillon, Acta SS. O. S. B. saec. IV. pars I. p. 237: In eadem vero ecclesia duas cryptas magnifico opere conlocavit, unam quae respicit solis ortum, alteram quae solis occasum intendit etc.

2) Vita metrica, c. 15. a. a. O., S. 252:

Arcubus atque interpositis hinc inde columnis
Binas magnifice erexit pulcro ordine cryptas.
Quarum prima quidem spectans intendit Eoum.
Ternis luminibus oriens, ubi lucis ab axe
Signifero pluvia tempestateque sonora
Disjecta primum radios sol aureas orbi
Terrigeno spargit unam quae continet aram
Interius comptam, sanctorum rite patronum
Reliquiis etc. etc.

3) Dachery, Spicilegium, Edit. II. Paris 1665. Tom I. p. 353 sqq. In cujus Basilicae miro opere Domnus Praesul expensas tribuendo ac columnas marmoreas ac lapideas undecunque adducendo et Reverendus Abbas magistros conducendo et ipsum opus dictando insudantes, dignum divino cultui templum construxerunt. Cujus artificiosi operis forma et stabilitas non inaniter quibusque minus edoctis ostenditur per literas etc.

4) Vita s. Guillelmi abb. Divion. auctore Glabro Rudolfo bei Mabillon, Acta SS. O. S. B. saec. VI. p. I. p. 294. c. 25. — basilicam incomparabili opere paene expletam.

5) Ibid. c. 15. — totius Galliae basilicis mirabiliorem atque propria positione incomparabilem perficere disponebat.

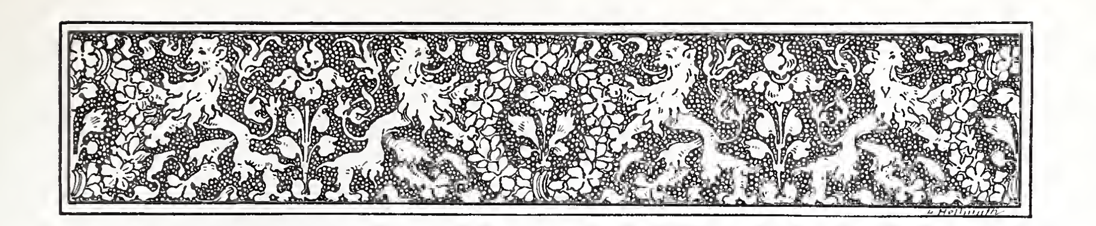
6) Sugerii liber de rebus gestis in administratione sua, cap. 28. De augmento superioris partis. — totum illud magnificum opus, et in inferiore crypta et in superiore voltarum sublimitate, tot arcuum et columnarum distinctione variatum. — J. P. Migne, Patrologiae curs. compl. Ser. II. tom. 186. col. 1229.

sowohl unten in der Krypta als auch in der Erhabenheit der oberen Gewölbe durch den Wechsel so vieler Bögen und Säulen mannigfaltig gestaltet.“ — Die Herrlichkeit des Werkes besteht auch hier nicht bloß in der Mauertechnik, im regelrechten Quaderbau, sondern vor allem in der wechselvollen Gliederung und Anordnung seiner Teile, in der Erhabenheit des Ausbaues, also in den Elementen, welche den struktiven und künstlerischen Charakter des Werkes, seinen Stil im architektonischen Sinne ausmachen.

Da also, wenn es sich um Bauwerke handelt, die Beziehung des Wortes opus auf die innere und äußere Gestaltung des Werkes, auf seine Gliederung in allen Teilen und auf seinen gesamten künstlerischen Habitus einem konstanten Gebrauche der mittelalterlichen Litteratur entspricht, so darf auch der Ausdruck opus francigenum in diesem Sinne aufgefaßt werden; und so fällt, wenn doch von einer ungenügenden Prüfung der Prämissen die Rede sein mußte, der Vorwurf voll und einzig auf denjenigen zurück, der ihn erhoben hat.



Der Raucher. Studie von Harburger.
Aus Rosenberg „Die Münchener Malerschule“.



Daniel Penthers Nachlaß.

Mit Abbildungen.

---

* Es ist mehr als eine Sammlung, es ist ein förmliches kleines Museum jeder Art von Kunst, was den Liebhabern in dem am 22. d. M. durch H. O. Miethke in Wien zur Auktion gelangenden Pentherschen Nachlaß dargeboten wird. Der Verfasser des eben erschienenen, reich illustrirten Katalogs hat vollkommen Recht, wenn er sagt, daß die Sammlung des uns im Februar d. J. durch den Tod entrissenen Künstlers nicht nur für den Ernst, die Vielseitigkeit, den Geschmack und das Verständnis ihres ehemaligen Besitzers beredtes Zeugnis ablegt, sondern auch ein gedrängtes Lebensbild desselben darstellt. „Denn Daniel Penthers Leben" — so heißt es dort weiter — „war von der ersten Mannesblüte an bis zum Ende ganz und gar der Kunst geweiht. Der Kunst opferte er nicht nur jeden anderen Genuß, sondern er starb auch für dieselbe, indem ihn sein immer gesteigerter Sammeleifer jede Rücksicht auf seine Gesundheit verachten ließ; und mit welchem Troste die Kunst ihre ernsten Freunde zu lohnen vermag, dies lehrte noch der Sterbende, indem er unverwandt von seinem Schmerzenslager die Blicke auf zwei Lieblingsbilder dieser Sammlung gerichtet hielt, auf ein ihm von seinem Freunde Lenbach verehrtes herrliches Frauenbildnis und auf die von ihm selbst entdeckte Tiziansche Madonna".

„Wie seine Sammlung, so zerfällt auch D. Penthers Leben und Wirken in zwei Teile, die allerdings wieder durch ein festes Band, die Liebe und das Streben zum Höchsten und Schönsten, miteinander verknüpft sind. Als Schüler der Münchener Akademie wehrte er sich mit mannhaftem Fleiße gegen das niederdrückende Gefühl, das die Überlegenheit der alten Meister, die er jetzt genauer kennen lernte, ihm einflößte — und manches seiner eigenen Werke in dieser Sammlung, insbesondere seine Bildnisse sind vollgiltige Proben seines Könnens; — dann fand er, wenn er je fürchtete, mit eigener Kraft seinem Ideale nicht genügen zu können, mehr und mehr Ersatz und Entschädigung im gründlichen Studium der Alten und in jenen Kopien ihrer Werke, von denen gleichfalls eine Auswahl in seinem Nachlaß erhalten ist und von deren Wert ein Böcklin, Defregger, Lenbach und Makart hoch genug dachten, um sich solche gelegentlich als Geschenk von ihm auszubitten und ihm als Gegengeschenk ihre eigenen Originalwerke und Skizzen zu überlassen, auf welche wir als Perlen der gegenwärtigen Sammlung aufmerksam machen dürfen".

„Indem Penther aber durch gewissenhaftes Kopiren den alten Meistern die Züge ihrer Handschrift immer genauer ablernte und immer tiefer in die Geheimnisse ihrer Technik eindrang, erwarb er sich auch in der so verantwortungsvollen und schwierigen Kunst des Restaurirens eine solche Sicherheit und Geschicklichkeit, daß er sich mit dem glänzendsten, von allen Seiten anerkannten Erfolge der Aufgabe entledigen konnte, beschädigte oder verkannte Kunstwerke der Vergangenheit sowohl in den Sammlungen einzelner Kunstfreunde, als in der Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste, der er als Kustos vorstand, und in der gräflich Harrachschen Galerie, bei deren Neuordnung ihn der Tod überraschte, für ein neues Leben zu retten".

„Bald gab es übrigens keine Gemäldegalerie von einiger Bedeutung in Europa mehr, die Penther nicht durch gründliches Studium kennen gelernt hätte, und bald kaum mehr

irgend eine, selbst so stolze wie diejenige des Louvre nicht ausgenommen, die nicht seinem Rat und Gutachten folgend, diese oder jene Richtigstellung eines früheren Irrtums vorgenommen hätte; — seine selbständigen kritischen Arbeiten über die fürstlich Liechtensteinsche Galerie und die St. Petersburger Ermitage wurden von einem Lermolieff anerkannt — und in mehreren Staatsgalerien zeugen heute alte Kunstwerke hohen Ranges von dem glücklichen und unermüdlichen Forscherfleiße, der Penther Jahr für Jahr über den Rhein, nach dem Norden, über die Alpen und Pyrenäen trieb, um verschollene Schätze, der ganzen Kunstwelt zur Freude, wieder ans Licht zu fördern. Man mußte sehen, wie in den fremden Städten, sobald er erschien, Kunst- und Antiquitätenhändler, Galeriebesitzer und andere ihn



Madonna von Tizian. Sammlung Penther.

umdrängten und zu Kauf oder Tausch einluden, um zu begreifen, daß er auf einem von so vielen vor ihm abgesuchten Gebiete noch alte Schätze finden und erwerben konnte, wie die in unserem Kataloge nach den Bezeichnungen Penthers aufgeführten hervorragenden Bilder von altitalienischen Meistern, besonders der oberitalienischen, toskanischen und ferraresischen Schulen."

„D. Penther war von einem so heiligen Sammeleifer beseelt, daß er Mißtrauen gegen die Kennerschaft eines jeden hegte, der nicht selbst auch Sammler war. Und so umfassend war sein Sammlersinn, daß er, wie der vorliegende Katalog beweist, kaum irgend ein Gebiet der Kunst oder des Kunstgewerbes unberührt ließ. Wie glücklich war er, Kunstverständigen die Fülle von Schätzen zu zeigen, die sich allmählich bei ihm aufspeicherten: Skulpturen der Antike und der Renaissance, Rüstungen, Waffen, Geräte, Arbeiten in edlem Metall, in Bronze, Kupfer, Messing und Zinn, Andachts- und Schmuckgegenstände, Uhren, Miniaturen, Fächer, Majoliken, Glas-, Textil- und Lederarbeiten, Kassetten, Instrumente u. s. w.".

Man kann nur das lebhafteste Bedauern darüber ausdrücken, daß es nicht gelungen ist, den Verkauf aller dieser nach vielen Hunderten zählenden Gegenstände mit mehr Muße vorzubereiten und namentlich die wertvollen alten und modernen Gemälde in einem geeigneten Lokal würdig aufzustellen, bevor sie unter dem Hammer des Auktionators zerstieben. Da das Wiener Künstlerhaus im Umbau begriffen ist, fehlt es leider jetzt dafür an jeder passenden Räumlichkeit. Wir sind daher und bei der Kürze der uns zur Verfügung stehenden Zeit nur in der Lage, die



Selbstporträt Lenbachs. Sammlung Penther.

Angaben des mit aller möglichen Sorgfalt gearbeiteten Katalogs durch einige kurze kritische Bemerkungen zu vervollständigen. Um dem Leser die Orientirung zu erleichtern, schließen wir dieselben der alphabetischen Reihenfolge der Katalognummern an.

Den Reigen eröffnet eine hell à la Tiepolo flott gemalte Plafondskizze von Altomonte (Martin Hohenberg), ein in Wolken schwebender Engel, von Heiligen umgeben (Nr. 1). — Es folgt ein feines Bildchen von Lukas Cranach d. Ä. (Nr. 29), Herodias mit dem Haupte des Johannes. — Aus der in der Sammlung besonders zahlreich vertretenen Reihe der italienischen Quattrocentisten stoßen wir zunächst auf ein kleines Tondo „mit einem in der Art des Lorenzo di Credi“ gemalten Madonnenbildchen. — Dann kommen zwei Haupt-

bilder der Sammlung, die beiden großen Werke von Dosso Dossi, deren bereits in der Kunstchronik gedacht wurde. Es sind zwei wohlerhaltene und charakteristische Schöpfungen des hochpoëtischen ferraresischen Meisters, die jeder größeren öffentlichen Galerie zur Zierde gereichen würden. Das erste (Nr. 36) stellt den Göttervater Zeus als den Schöpfer aller Wesen in Gestalt eines Malers dar, welcher eben damit beschäftigt ist, bunte Schmetterlinge zu malen. Während er emsig an der Staffelei schafft, naht Flora von rechtsher, neugierig, die wunderbaren Wesen zu schauen. Aber der Götterbote, der neben Zeus Platz genommen hat, winkt ihr mit an den Mund gelegtem Finger ab, den Schöpfungsakt nicht zu stören. Die eigentümliche Darstellung ist in ein wundersam prächtiges Kolorit getaucht. Nicht minder interessant ist das zweite Bild (Nr. 37), eine Allegorie auf das Heldenleben des Gaston de Foix. „Der berühmte Kriegsmann liegt, als Herkules dargestellt, unbekleidet auf einer Löwenhaut, den Oberkörper mit der rechten Hand gestützt. Pygmäenhafte, groteske Figuren in der Tracht der spanischen und schweizerischen Kriegsleute nahen sich ihm, mit Kriegswerkzeugen bewaffnet, beschießen ihn, hauen und stechen nach ihm; er hat mehrere derselben in die unter ihm liegende Löwenhaut gewickelt, aus welcher sie sich loszumachen suchen. Die rechte Seite des Bildes bietet die Ansicht auf eine Landschaft mit einer an einem Gebirge sich terrassenförmig aufbauenden Stadt mit Kastellen, Kirchen und Palästen, an einem Flusse gelegen“. Das farbentiefe gediegene Bild ist von einem alten vergoldeten Holzrahmen mit reicher Schnitzerei umgeben. — Die Nummernreihe führt uns hierauf zu einigen trefflichen Werken niederländischer Kunst, welche im allgemeinen spärlich vertreten ist, zu einer schönen Baumlandschaft von Cornelis Dubois und einem tüchtigen, voll bezeichneten Jan van Hemessen (Christus, das Kreuz haltend). — Darauf begegnet uns das erste und sehr beachtenswerte spanische Bild. Auf die Acquisition von Werken der spanischen Meister hatte der Verstorbene stets besonderes Gewicht gelegt und in vielen Fällen war seine Bemühung von Erfolg. So bei dem hier vorliegenden van Moleto, dat. 1657. Es ist ein Bild von etwas derber, ans Fratzenhafte streifender Charakteristik, das uns den Einblick in die Werkstatt eines offenbar ins Elend geratenen Künstlers gewährt, der, von seiner in Lumpen gekleideten Familie umgeben, mit Malstock und Palette in den Händen vor der Staffelei sitzt. — Nachdem wir den beiden männlichen Bildnissen von Moretto da Brescia, zwei vorzüglichen Werken des silbertönigen Meisters, unsere Reverenz gemacht und sie der Beachtung der Galerievorstände empfohlen haben, machen wir gleich wieder Halt vor zwei Bildern spanischer Abkunft, welche von Penther als „Schule Murillo's“ bezeichnet wurden und in der That dem Zauberkreise des großen Sevillaners nahe stehen. Es sind zwei kleine Darstellungen aus dem Stoffgebiete jener Bettler und Lumpen, die durch Murillo's Hand ihre künstlerische Verklärung empfangen haben: auf dem einen Bildchen (Nr. 141) sind namentlich ein Betteljunge und ein Hund von entzückender Feinheit und Kraft der Farbe. — Wir überspringen ein halbes Hundert Nummern, unter welchen sich manches andere tüchtige spanische und deutsche Bild befindet, um noch vor einigen Hauptwerken der italienischen Schulen einige Augenblicke zu verweilen. Da fesselt z. B. das Porträt eines bärtigen alten Mannes von G. B. Tiepolo (Nr. 185) unseren Blick durch seine glänzende Technik und die in wenigen fein zusammenklingenden Tönen sich bewegende Farbe. Dann stehen wir vor der kleinen frühen Madonna von Tizian (Nr. 191), von der unser Holzschnitt eine Anschauung giebt. Das Bildchen ist sehr mitgenommen, aber echt. Das sagt genug, um die Kunstfreunde zu orientiren. Auch ein stark restaurirtes, aber gleichfalls echtes Dogenbildnis von Tizian findet sich vor (Nr. 192). — Den Beschluß unserer Musterung der alten Bilder mache der dem Lionardo da Vinci zugeschriebene Johannes der Täufer. Der verstorbene Penther trat mit dem ganzen Gewicht seiner Überzeugung und Beredsamkeit für die Benennung ein. Aber in diesem Punkte können wir ihm nicht folgen. Übrigens ist das Bild ein gutes und interessantes Werk der lombardischen Schule, übereinstimmend mit der Komposition, welche Charles Blanc in der „Histoire des peintres“ im Abschnitt über Lionardo in Abbildung mitteilt. Die Landschaft des Vordergrundes mit ihren minutiös ausgeführten Blumen und Kräutern erinnert an die ähnlichen Details der von Bernazzano ausgeführten Land-

schaft auf der großen „Taufe Christi“ von Cesare da Sesto beim Duca Scotti in Mailand; der Kopf des Täufers hat Luinesken Charakter.

Unter den modernen Bildern der Sammlung Penther stehen die Bildnisse von Lenbach in erster Linie, schon durch das Interesse, welches sich an die Dargestellten knüpft. Da finden wir den schönen, durchgeistigten Profilkopf Paul Heyse's, das grämliche Forscherantlitz Gottfried Sempers, ein prächtiges Porträt Arnold Böcklins voll männlicher Energie, eine Kreidezeichnung zu einem Bismarckporträt, ein sorgfältig durchgebildetes Porträt Liszts, ein Bildnis Passini's, dann die herrliche Selbstporträtskizze, von welcher die beigegebene, dem Katalog entlehnte Zinkätzung nur einen unvollkommenen Begriff giebt. Dazu fügen wir ein hochpoetisches, in tiefe Farbenglut getauchtes Bild von Böcklin: „Venus, in einer Landschaft ruhend, und der entfliehende Amor“; ferner zwei Studien von Defregger; eine schöne Skizze von Makart, um auch in dieser Abteilung nur das Vorzüglichste namhaft zu machen.

Die reiche Sammlung der Antiquitäten erforderte einen besonderen Bericht, auf den wir des Raumes wegen verzichten müssen. Es existirt kaum ein Zweig der Kleinplastik, der Luxusindustrie, der Gerätbildnerei u. s. w., der da nicht durch einige seltene und schöne Stücke vertreten wäre. Wir betonen hier nur nochmals die schon in der Chronik hervorgehobene Sammlung der Schmucksachen, Ringe, Ketten u. dergl., die eine Fülle der zierlichsten und kunstvollsten Arbeiten, zum Teil aus der besten Zeit der Renaissance enthält. — Außerdem verdient auch die große Anzahl Penther'scher Kopien besondere Erwähnung; es befinden sich darunter einige von seltener Schönheit nach berühmten Bildern der in- und ausländischen Galerien.

Die Versteigerung dürfte mehrere Wochen in Anspruch nehmen und beschäftigt die Wiener Kunstkreise mit einer Lebhaftigkeit, die auf eine ungemein rege Beteiligung schließen läßt.

Neue Prachtwerke.

Die Münchener Malerschule in ihrer Entwickelung seit 1871. Von Dr. Adolf Rosenberg. Mit 23 Kupfern und vielen Holzschnitten im Text. Leipzig, E. A. Seemann 1887. 81 S. 4⁰.

* Das vorliegende, in Abfassung und Ausstattung gleich ansprechende Buch verdankt seine Entstehung einem Impulse des Kunstvereins zu Hannover, der es an Stelle des sonst üblichen Kupferstichs seinen Mitgliedern zuführt. Wir könnten uns noch manche Bücher ähnlichen Inhalts denken, welche sich zu solchen Zwecken eigneten, in Vereinigung des utile cum dulci, einer gefälligen Belehrung mit reicher Anschauung. Die Münchener Malerschule stellt sich freilich als ein besonders glücklich gewählter Gegenstand für eine derartige Behandlung dar. Denn sie macht, so zu sagen, das künstlerische Wetter in Deutschland. Seit dem Auftreten Piloty's, von dessen Kulmination (er trat 1874 nach W. v. Kaulbachs Tod an die Spitze der Münchener Akademie) Rosenbergs Darstellung ihren Ausgang nimmt, war der Stand der Dinge in München bereits mehreremal einem starken Wechsel der Anschauungen und Richtungen unterworfen, als deren Grundtendenz sich der Übergang vom historischen Stil zum naturalistischen und neuerdings das Hervortreten manieristischer Erscheinungen wahrnehmen läßt. Alle diese Spezialitäten mit ihren verschiedenen Abarten kehren nun eben in dem größeren Umkreise des künstlerischen Schaffens der Gegenwart wieder. Wer sich in München orientirt, gewinnt dadurch zugleich einen Überblick über die ganze deutsche Kunst und alle mit ihr zusammenhängenden Schulen.

Nach einer Charakteristik Piloty's und seines Nachfolgers Fr. A. Kaulbach wirft Rosenberg zunächst einen Blick auf die älteren Münchener Genremaler und auf die dortige Landschaftsmalerei und geht dann auf eine nähere Betrachtung der ersten, von Piloty herangebildeten Generation ein, deren Koryphäen Makart, Lenbach, Max, Defregger ausführlich geschildert werden. Verwandte Erscheinungen, wie Matth. Schmid, Kurzbauer, E. Rau, Wopfner,

Raupp u. a., reihen sich an den Gründer des Tiroler Bauerngenre's an. Eine Gruppe für sich, jedoch mit ähnlichen künstlerischen Tendenzen, bilden der streng zeichnerisch gesinnte Leibl mit seinem Schüler Trübner und der treffliche Humorist Hugo Kauffmann. — Dann folgen die Meister des historischen Genre's, des Kostümstücks und Illustration: Adamo, Langenmantel, die Ungarn Liezen-Mayer, Benczur und Alex. Wagner, ferner O. Seitz, H. Lossow, H. Kaulbach, sowie die polnische Kolonie in der Schule Piloty's mit Brandt an der Spitze; dann eine Gruppe von Schlachten- und Tiermalern, die sich ebenfalls an Piloty näher oder loser anschließen. — Besondere Abschnitte beanspruchen Lindenschmit und seine Schule, Diez und die Seinigen, endlich der Führer der jüngsten naturalistischen Richtung, Fr. v. Uhde, dessen Würdigung in speziellem Bezug zu den religiösen Bildern unserer Tage erfolgt. Rosenberg erkennt in den Werken dieser letzteren Art die Kennzeichen einer Bewegung, „welche unsre Kunst zu einer neuen Naturauffassung führt", der die Zukunst gehört.

In der Illustration des lehrreich und anregend geschriebenen Buches wechseln Tafeln und Textbilder, Radirung und Heliogravüre, Holzschnitt und Zinkätzung miteinander ab, so daß auch der artistische Teil des Ganzen ein lebendiges Bild der mannichfaltigen Bestrebungen der Gegenwart bildet. — In seinem geschmackvollen Einbanddeckel empfiehlt sich das Buch namentlich als Gabe für den Weihnachtstisch.

Immensee. Von Theodor Storm. Illustrirte Prachtausgabe mit 23 in Heliogravüre ausgeführten Bildern nach W. Hasemann und Professor Edmund Kanoldt. Leipzig, C. F. Amelangs Verlag.

G. Diese vornehme Festgabe zu dem siebzigsten Geburtstage Theodor Storms stellt sich in innerem Werte, in künstlerischer wie typographischer Ausstattung der Prachtausgabe desselben Verlages von Immermanns Novelle „Aus dem Leben eines Taugenichts" würdig an die Seite. Nicht minder reich prangt sie im Schmucke wirkungsvoll abgetönter Heliogravüren, auch hier begrüßen wir in Edmund Kanoldt denselben Künstler, der mit dem Dichter in der stimmungsvollen Schilderung der Landschaft wetteifert — nur für denjenigen Teil der Illustration, welcher in harmonisch geschlossenen Bildchen die Höhenpunkte der Handlung darstellt, ist an Stelle Grot Johanns W. Hasemann getreten. Der Art des sinnigen Landschafters ist an diesem Orte schon vor zwei Jahren eingehend gedacht und hervorgehoben worden, wie es dem Künstler gelingt, dem Landschaftlichen einen romantischen Zauber zu leihen, ohne in sentimentale Weichlichkeit zu verfallen. Dieselbe Duftigkeit und Zartheit im Gebilde der Landschaft finden wir auch hier wieder, aber uns will es bedünken, als habe diesmal Kanoldt mit zu weichem Herzen der herrlichen Dichtung nachgeschaffen. Doch vielleicht liegt es mit im Wesen der reproduzirenden Technik, wenn auf diesem und jenem Bilde der Baumschlag zu wollig oder verblasen erscheint und die landschaftliche Darstellung im ganzen eine schwermütiger Musik verwandte Wirkung ausübt.

Vortrefflich hat der andere Illustrator des Werkes seine Aufgabe gelöst. Mit nachempfindender Seele folgte er dem Gange der schlichten und doch so wundersam ergreifenden Dichtung, schied mit sicherem Blicke das malerisch Darstellbare vom nur dichterisch Wirksamen. Seine Elisabeth und sein Reinhardt, der „Alte" besonders, sind aus dem Geiste der Stormschen Novelle geborene Gestalten. Dabei wußte sie Hasemann in so anheimelnde und stimmungswahre Umgebung zu versetzen, daß ihre Erscheinung in der Phantasie des Beschauers ganz unmerklich jede andere Vorstellung von den Hauptträgern der Handlung verdrängt. Fürwahr, dieser Festgabe gebührt ein bevorzugter Platz auf dem Weihnachtstisch. Auch die äußere Ausstattung ist von edler Schlichtheit.



AUS STORM'S IMMENSEE. C. F. AMELANG'S VERLAG LEIPZIG





Hans Bartels pinx.

KARTOFFELERNTE





Leichenbegängnis bei stürmischem Wetter. Aquarell von Walter Petersen.

Die Aquarellausstellung in Dresden.

Von H. A. Lier.

Mit Abbildungen.



er die Entwickelung der Technik und den aus ihr hervorgehenden Umschwung der künstlerischen Grundanschauungen geschichtlich zu verfolgen liebt, dem bot die am 25. Sept. geschlossene Ausstellung von Aquarellen, Pastellgemälden und Handzeichnungen im königlichen Polytechnikum zu Dresden eine kaum zu bewältigende Fülle von Studienmaterial. Konnte er doch aus ihr einen annähernd vollständigen Überblick über die Geschichte der Aquarellmalerei in Deutschland gewinnen und sich Klarheit über die Ziele und Wege verschaffen, welche die modernsten Vertreter dieses Kunstzweiges ins Auge gefaßt haben. Bei solchen Beobachtungen mußte sich aber die Wahrnehmung entschieden hervordrängen, daß das Durchschnittsmaß technischen Vermögens bei den Künstlern unserer Tage ein beträchtlich höheres ist, als es noch vor einem Menschenalter selbst den ersten Meistern eigen zu sein pflegte. Zeigt sich dieser Fortschritt namentlich in den Werken unserer Maler, welche sich durchweg auf die Handhabung des Pinsels viel besser verstehen, als Cornelius und seine Zeitgenossen, so wird er wahrhaft überraschend, wenn wir die Leistungen der modernen Aquarellisten mit denen ihrer Vorgänger aus der Mitte unseres Jahrhunderts vergleichen. Die Verbesserung in der chemischen Zusammensetzung der Farben, welche von England, dem Mutterlande der neueren Aquarellmalerei, ausgegangen ist, vor allem die

Erfindung der Moist Colours durch Windsor und Newton, gestattet eine ungleich größere Freiheit bei der Ausführung des Aquarells, als man sie früher kannte. Ist doch selbst der oberste Grundsatz dieser Technik, daß die Lichter auszusparen sind, oder höchstens durch Auswaschen erzeugt werden dürfen, längst in seiner Allgemeingültigkeit bestritten, da die eben genannte englische Firma in dem Permanent Chinese White einen Farbstoff liefert, welcher nach den Versicherungen Sachverständiger keine Veränderung durch die Zeit und sonstige schädliche Einflüsse erleidet und deshalb unbedenklich angewendet werden darf. Dazu kommt noch die Möglichkeit, die durchsichtigen Wasserfarben mit Deckfarben zu verbinden, welche früher gänzlich vermieden wurden, so daß dem modernen Aquarellisten eine ebenso reiche Palette zur Verfügung steht, wie sie der Ölmaler seit langer Zeit besitzt.

Dieser an und für sich hoch erfreulichen Erscheinung gegenüber stiegen jedoch beim Durchwandern der Ausstellung immer wieder gewisse Bedenken auf, wenn man sah, daß das Bewußtsein der technischen Sicherheit und Überlegenheit in zahlreichen Fällen den Maler verführt hatte, aus den dem Aquarell gesetzten natürlichen Schranken herauszutreten und Wirkungen zu erstreben, die auf anderen Wegen viel müheloser und deshalb natürlicher zu erreichen sind.

Gerade bei einer Reihe der begabtesten Künstler war die Absicht zu bemerken, in dem Aquarell den Wettkampf mit dem Ölbilde aufzunehmen und den Reiz höchster Farbigkeit, welche dieses zu entfalten gestattet, auch in jenem zu erzielen. Sie trat am deutlichsten in den Arbeiten der Italiener hervor, unter denen Gustavo Simoni in Rom mit seinen beiden arabischen Interieurs und mit seinem Marktplatz in Tlemcen dem erwähnten Ziele am nächsten gekommen war. Seine auf den ersten Blick blendend wirkenden Paradestücke ließen indessen zwar auf eine bedeutende koloristische Kraft schließen, befriedigten aber keineswegs auf die Dauer, da sie inhaltlich entweder leer waren oder einen grellen Widerspruch zwischen der grauenvollen Scene und der Farbenpracht der Darstellung aufwiesen.

Übrigens halten sich Simoni und die meisten seiner italienischen Kollegen streng an die Methode der ausgesparten Lichter, während sie sich die Anwendung von Deckfarben gestatten. Bei den deutschen Künstlern und den ihnen nahestehenden Niederländern konnte man dagegen in vielen Fällen die Abwendung von dieser Vorschrift bemerken. Doch zeigten gerade mehrere dieser ganz frei behandelten Bilder einen solchen Grad künstlerischer Durchdringung und Beseelung des Gegenstandes, daß man sich vor die Notwendigkeit gestellt sah, entweder die Zwecklosigkeit und Undurchführbarkeit dieses Gebotes zuzugeben oder sich aus prinzipieller Verstocktheit gegen die Schönheit des Werkes zu verschließen. In diese Lage geriet man z. B. vor den beiden großen Landschaften des Müncheners Hans Bartels, welcher sich namentlich für seine Schilderung eines „Nebels bei Arcona“ des bei den Anhängern der alten Aquarellschule so berüchtigten Deckweißes in beträchtlichen Mengen bedient hatte, während er bei seiner „Kartoffelernte auf Rügen“ (s. die Abbildung) mit einer mäßigen Anwendung dieses Farbstoffes ausgekommen ist. Die Wirkung dieser Bilder war nämlich eine ganz frappante, und man mußte sich sagen, daß das Glitzern der Meereswellen auf dem ersten derselben und die wunderbare Kraft der Stimmung auf dem anderen mit den alten technischen Mitteln nicht zu erzielen gewesen wäre.

In noch höherem Grade als Bartels trug aber der Belgier Gustav Den Duyts eine Verachtung der hergebrachten Lehren zur Schau. Während wir bisher gerade von dem Aquarellbild eine besondere Sauberkeit zu verlangen gewohnt waren und vor allem

eine scharf umrissene Zeichnung als unbedingt nötige Grundlage betrachteten, sah man in den beiden Werken dieses Malers, einer „Flandrischen Hütte bei Regenwetter" und einer „Dorfgasse im Oktobernebel" auch nicht die Spur von einer Zeichnung. Hier waren die Farben scheinbar ganz zufällig auf das Papier geschmiert und erst nachträglich der oberflächliche Versuch gemacht, denselben eine gewisse Form zu geben. Gleichwohl mußte jeder unbefangene Zuschauer gestehen, daß der Maler ein ungewöhnliches Geschick besitzt, und daß er trotz seines auf die Spitze getriebenen skizzirenden Verfahrens den Totaleindruck der Landschaft wiederzugeben versteht, wie je einer. Dabei war leicht ersichtlich, daß Den Duyts seine Bilder keineswegs als Skizzen angesehen wissen will, sondern daß er den Anspruch erhebt, sie als durchaus fertige Arbeiten anerkannt zu sehen. In dieser Absicht liegt das Neue von Den Duyts Gemälden, nicht aber in ihrer Skizzenhaftigkeit, da bekanntlich seit jeher das Aquarell benutzt worden ist, um einen flüchtigen Moment festzuhalten und als Unterlage für eine spätere ausgeführte Darstellung zu dienen. Selbstverständlich fehlten die im eigentlichen Sinne als Skizzen zu betrachtenden Aquarelle nicht auf der Ausstellung. Man konnte sogar vorzügliche Proben derselben sehen, unter denen die Blätter der Düsseldorfer Landschaftsmaler Andreas Achenbach, Deiker, Dücker und Kröner, des Müncheners Rettich, des Hamburgers Lutteroth und des Dresdeners Oehme hervorragendes Interesse gewährten.

Noch älter ist der Gebrauch, den ein Künstler wie Ludwig Richter von dem Aquarell zu machen pflegte. Einer seiner wärmsten Verehrer, Herr Cichorius aus Leipzig, hatte eine ganze Reihe von Originalblättern des Meisters ausgestellt, aus denen klar hervorging, daß Richter sich des Aquarells nur als eines sekundären Mittels zur Erhöhung der Wirkung bediente, weshalb er die Farbe nur leicht auftrug und vielfach nur einzelne Partien durch sie hervorhob. Einer Weiterbildung dieses Verfahrens begegnen wir in den Arbeiten Paul Mohns, von denen namentlich die landschaftlichen Darstellungen nach Motiven der sächsischen Schweiz eine feine Naturempfindung verraten.

Die Verwendung des Aquarells für ausgeführte Bilder von gleicher Bedeutung wie die mit Ölfarben hergestellten, hat in Deutschland zuerst Menzel in Aufnahme gebracht, doch hat er sich dabei, wie die ausgestellten Proben bewiesen, immer noch in den Grenzen eines kleinen Formates gehalten. Passini dagegen eröffnet die Reihe derjenigen Künstler, welche innerhalb der dem Genrebilde vorgezeichneten Dimensionen umfänglichere Aquarelldarstellung zu schaffen pflegen. Er war in der Ausstellung mit drei Werken vertreten, von denen das neueste, „Absolution" betitelte, den Vergleich mit der wundervollen römischen Knabenschule aus der Galerie Meyer in Dresden nicht auszuhalten vermochte.

Zu den charakteristischen Merkmalen der Ausstellung muß aber in erster Linie das Hervortreten einer Reihe junger, bisher wenig oder gar nicht bekannter Talente gezählt werden. Zu diesen gehört Walter Petersen in Düsseldorf, ein Schüler Janssens, welcher mit seinem „Begräbnis bei Regenwetter" (S. die Abbild.) einen kühnen Griff in das Leben gethan und gleichzeitig in der Wahl der Farben (vorherrschend Grau) den für den Gegenstand am meisten entsprechenden Ton getroffen hat. Ebenso unbekümmert um die Anschauungen einer herkömmlichen Schönmalerei zeigte sich Hans Herrmann aus Berlin in seiner „Fleischhalle in Middelburg" und in noch höherem Grade in seinem „Milchmarkt in Amsterdam". Mußte das erste dieser Aquarelle wegen seiner vorzüglichen Ausführung und trefflichen Perspektive selbst die Stimmen derjenigen zum Schweigen bringen, welche sich an den Gegenstand stießen, so gerieten vor dem zweiten sogar die Freunde eines

kräftigen Realismus in einige Verlegenheit, da der Maler seine ganze Kunst auf die Wiedergabe einer Menge von blauen Milchkübeln verwendet hatte, welche den ganzen Vordergrund des Marktes einnehmen und sich allerdings so energisch von dem Hintergrund abheben, daß der Eindruck des Freistehens im Raume auch dem blödesten Auge sichtbar wird.

Wenn das Sprichwort: „Viel Feind, viel Ehr" wahr ist, hat der Lübecker Gotthard Kühl jedenfalls die größte Ehre davon getragen. Es war ergötzlich zu sehen, wie die biederen Dresdener sich über seine äußerst flotten Pastellgemälde ereiferten, und die Ausbrüche von Entrüstung zu lesen, mit denen der Kritiker ihres Leibblattes den Frevler aus dem Tempel der Kunst hinauszujagen bemüht war. Doch fanden sich vereinzelt auch solche Stimmen, welche in diesen Bildern einen Glanzpunkt der Ausstellung finden wollten, und das Herbstbild gehörte zu den ersten Nummern der Ausstellung, welche den Vermerk: „Verkauft" zeigten. Nach unserer Meinung waren Kühls Arbeiten keineswegs gleichwertig. Wirklich vortrefflich erschienen uns seine beiden Porträts der Madame Koch. Kühl malte sie einmal in sitzender Stellung, ohne Kopfbedeckung und mit einer schwarzseidenen Robe bekleidet; das anderemal gab er nur ihren mit einem Hut bedeckten Kopf wieder. Beide Bilder sind von einer Kraft und Tiefe der Charakteristik und erzielen mit einem geringen Aufwand von Mitteln eine so mächtige Wirkung, daß wir mit Bewunderung von dem Talent des Künstlers erfüllt werden. Dasselbe ist bei dem Herbstbild der Fall, auf dem er uns einen Ausblick aus seinem Atelier in Paris auf Gärten, Hinterhäuser und einen Teil einer Parallelstraße thun läßt. Höchste Farbigkeit, ungewöhnliche Kenntnis der Gesetze der Perspektive und entschiedener Sinn für die Stimmung zeichnet diese mit der Technik der französischen Impressionisten gemalte Studie vorteilhaft aus. Dagegen ist das Gegenstück zu diesem Herbstbild, der Ausblick aus dem Atelier im Frühjahr, ziemlich matt in der Farbe, die Aussicht über die Häusermassen von Paris, von einer Dachwohnung aus aufgenommen, zwar wahr, aber poesielos, und die Studie nach einem weinenden Knaben von geradezu affenartiger Scheußlichkeit. Offenbar verfügt Kühl über ein ungewöhnliches Maß technischen Könnens, doch bedarf sein künstlerischer Sinn noch einer gewissen Läuterung, damit er sein Talent nicht an unwürdige Stoffe verschwendet. Wir wenigstens können uns nicht von der Notwendigkeit überzeugen, daß der Naturalismus nur dem Häßlichen huldigen solle, da die Natur doch überreich an Schönheiten ist für jeden, der ein offenes Auge besitzt.

Kühl handhabt den Pastellstift mit einer Kühnheit und Freiheit, die man bei älteren Werken dieser Art nie zu sehen bekommt Vielmehr zeichnen sich die Meister des vorigen Jahrhunderts, die diese Technik ausgebildet haben, die Liotard, Rosalba Carriera und andere, gerade durch ungemeine Sorgsamkeit und Genauigkeit der Ausführung aus. Daß diese Art der Pastelltechnik noch immer von tüchtigen Künstlern geübt wird, beweisen die beiden Porträts von Paul Kießling und Julius Scholtz, welche zu den besten Arbeiten der Dresdener Abteilung gehörten.

Überhaupt nahm sich dieselbe weit vorteilhafter aus, als man nach dem, was in den Räumen des Kunstvereins von Arbeiten Dresdener Künstler seit Jahren geboten wird, erwarten konnte. Es scheint daher Aussicht vorhanden zu sein, daß die Hoffnungen, welche die Künstlerschaft für die Belebung des Kunstinteresses und die Stärkung der modernen Richtung in Dresden gerade an diese Ausstellung geknüpft hat, in nicht allzu ferner Zeit in Erfüllung gehen werden.

Jedenfalls hat die Genossenschaft bewiesen, daß sie über einen bedeutenden Fonds von Thatkraft verfügt und gewillt ist, der sächsischen Hauptstadt den Rang unter den übrigen deutschen Kunstplätzen zu verschaffen, welcher ihr schon wegen ihrer reichen Kunstsammlungen gebührt. Möge dieses Bestreben von Erfolg begleitet sein!

Architektonische Reisestudien.[1])

Von Karl Lachner.

2. Die oberschlesischen Holzkirchen.

Mit Abbildungen.

Fern von den Hauptstraßen des wanderlustigen Publikums, fern von der Metropole mit ihren Kunstschätzen, haben sich in dem flachen sandigen Thale der Oder, in der südöstlichen Ecke des Deutschen Reiches eine größere Anzahl von Holzkirchen erhalten,[2]) deren Kenntnis nicht nur für die Holzarchitektur von Belang ist, sondern auch für unsere gesamte Kunst- und Kulturgeschichte entschiedenen Wert besitzt. Bilden sie doch die letzten Reste einer im frühen Mittelalter allerwärts gepflegten Bauweise und geben uns über diese selbst noch mancherlei interessante Aufschlüsse.

Wir haben in einem früheren Aufsatze dieser Zeitschrift auf die Braunauer Holzkirche hingewiesen und ihre Stellung zu den benachbarten oberschlesischen Schwestern kurz berührt. Wir betonten bei dieser Gelegenheit, daß trotz ihrer augenscheinlichen äußeren Verwandtschaft sie doch gänzlich verschiedenen Konstruktionsarten entsprungen seien, und schrieben diesen Umstand der Nationalität ihrer Erbauer zu. Während die deutschen Volksstämme, soweit sich ihre Bauweise zurückverfolgen läßt und nicht Alpengebiete in Frage kommen, im allgemeinen sich des Ständerbaues bedienten, finden wir an den slavischen Wohn- und Kirchengebäuden nur den Blockbau im Gebrauch. Darf man daher, unter Berücksichtigung dieses Umstandes, wohl von einer slavischen und germanischen Holzbaukonstruktion sprechen, so soll damit doch keineswegs gesagt sein, daß sie auch von jenen Völkerschaften herrührten. Der Ständer- wie der Blockbau reichen bis in das graue Altertum zurück und wurden von den verschiedensten Nationen in Anwendung gebracht. Auch das höhere Alter der einen oder der anderen Konstruktionsmethode wird damit nicht festgestellt; für unsere engere Heimat läßt sich nur vermuten, daß der Blockbau dem Ständerhause vorausgegangen sei. Was sich heute noch bei dem Vordringen der Kultur in die schwer zugänglichen Urdistrikte Amerika's oder anderer Kontinente abspielt, geschah auch ehemals; man lichtete die Wälder und benutzte gleichzeitig das gefällte Holz zur Herstellung der Wohnstätte. Daß man sich hierzu anfangs der einfachsten Konstruktionsweisen bediente und ohne auf die Tragfähigkeit des Holzes Rücksicht zu nehmen zunächst Stamm auf Stamm schichtete, darf wohl vorausgesetzt werden. Ohne kunstvollen Verband oder scharfsinnige Aufbaugesetze bedurfte es nur geringer Einschnitte an den Kreuzstellen und der Ausfüllung ihrer Lücken mittelst Moos und Lehm, um hinlänglich dauerhafte Wände herzustellen, Wände, die dem nordischen Winter, den Einflüssen von Wind und Wetter Widerstand zu bieten vermochten. Ehe man das Aufbauen einer

---

1) Vergl. Zeitschr., Jahrg. XXI, S. 164 ff.

2) Der „Rübezahl" v. J. 1871 führt gegen 200 Kirchen an,, von denen aber inzwischen schon viele durch steinerne ersetzt worden sind.

künstlichen Mauer verstand, ehe man die Zubereitung ihres Bindemittels, des Mörtels, kannte, war entweder Lehm oder Holz der alleinige Baustoff. Es liegt daher auch ganz in der Natur der Sache, daß Völker auf minder vorgeschrittener Kulturstufe sich noch der älteren Bauweisen bedienen, mithin im ganzen Osten Europa's der Blockbau bis heute im Gebrauch verblieb. Wenn sich derselbe außerdem auch in westlichen und nördlichen Gebirgsgegenden erhielt und dort sogar in mancherlei Formen weiter entwickelte, so verdankt er dies in erster Linie seiner vorzüglichen Brauchbarkeit zur Herstellung warmer Wohnräume und seiner Widerstandsfähigkeit gegen die heftigen Gebirgsstürme.

Die oberschlesischen Kirchen, mit welchen wir uns in dieser Nummer näher beschäftigen wollen, sind durchweg als Blockbauten aufgeführt und bieten deshalb minder reiche Abwechslungen an Konstruktionseigentümlichkeiten; dafür ist ihr Gesamtaufbau desto mannigfaltiger und voll malerischer Reize, wie auch ihre Anlage zu bedeutsamen kultur-

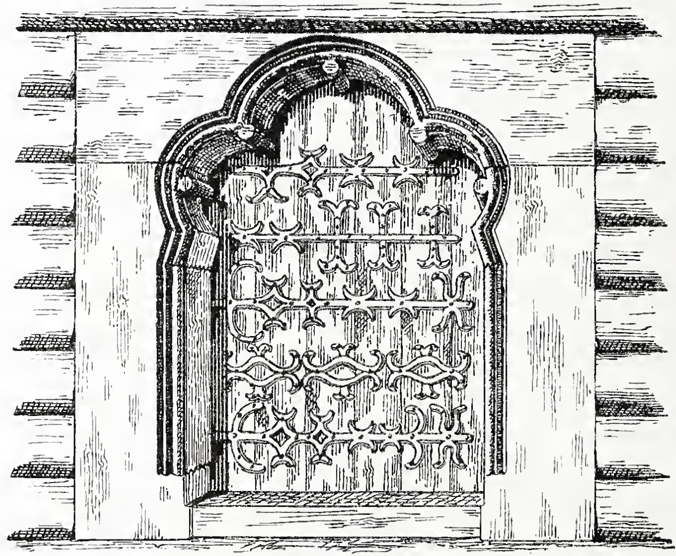


Fig. 1. Thür von der Holzkirche zu Lubom.

historischen Forschungen Anlaß giebt. Ihr Grundriß besteht aus zwei aneinandergefügten Rechtecken; das größere, im Westen befindliche, dient der Gemeinde, das kleinere, ostwärts gelegene, birgt den Chor, ohne jedoch seine Bedeutung durch irgend welche Erhöhung zu versinnbildlichen; hin und wieder fügt sich wohl auch seiner Nordseite ein schmaler Sakristeiraum an. An der West- und Nordseite des größeren Raumes liegen die Eingänge in Gestalt kleinerer selbständiger Vorhäuschen.

Der Aufbau schließt mit mäßig steilen Satteldächern und nach Osten und Westen mit verschalten Giebeldreiecken ab. Da sämtliche Außenwände gleiche Höhe erreichen, so trennen sich die Dachflächen und enden in verschiedenen Firstlinien; sie finden sich aber als kleinere Flugdächer selbst auf den Giebelseiten fortgesetzt und erfüllen so einmal eine konstruktive Aufgabe, den Schutz des Blockwandabschlusses, zum andern erzielen sie eine lebendige dekorative Wirkung. An einzelnen Kirchen erhebt sich über dem Hauptraum ein Dachreiter, an den meisten endet mindestens eine Giebelfläche mit einer Dachnase, unter welcher wohl auch manchmal eine Glocke hängt. Besonders charakteristisch sind die Eingangshäuschen, die kleine Vorräume zu dem Gotteshause bilden; mittelst Ständer aufgeführt und nach außen durch lotrecht gestellte Bretter verschalt, sind auch

sie wie der Hauptbau mit Satteldächern und Dachnasen ausgestattet und durch Hallengänge oder Flugdächer mit einander verbunden. Diese eigenartigen An- und Umbauten stehen ohne weiteren inneren Zusammenhang mit der eigentlichen Kirche; indem sie jene gleichsam als Kranz in halber Höhe einrahmen, sind sie es vorzugsweise, welche dem Bauwerk das ihm innewohnende malerische Gepräge verleihen. Über ihnen schützen senkrechte Bretterlagen die Kirchenwand, unter ihnen trägt die Blockwand keine weitere Hülle, da sie der weit ausladenden Klebdächer halber eines andern Schutzes gegen Schlagregen nicht bedarf.

Hervorragende Zierden der ganzen Anlage liefern die Glockentürme; durchweg stellen sie selbständige Bauwerke dar, die in ihrer Unabhängigkeit nicht einmal zum Gottes-

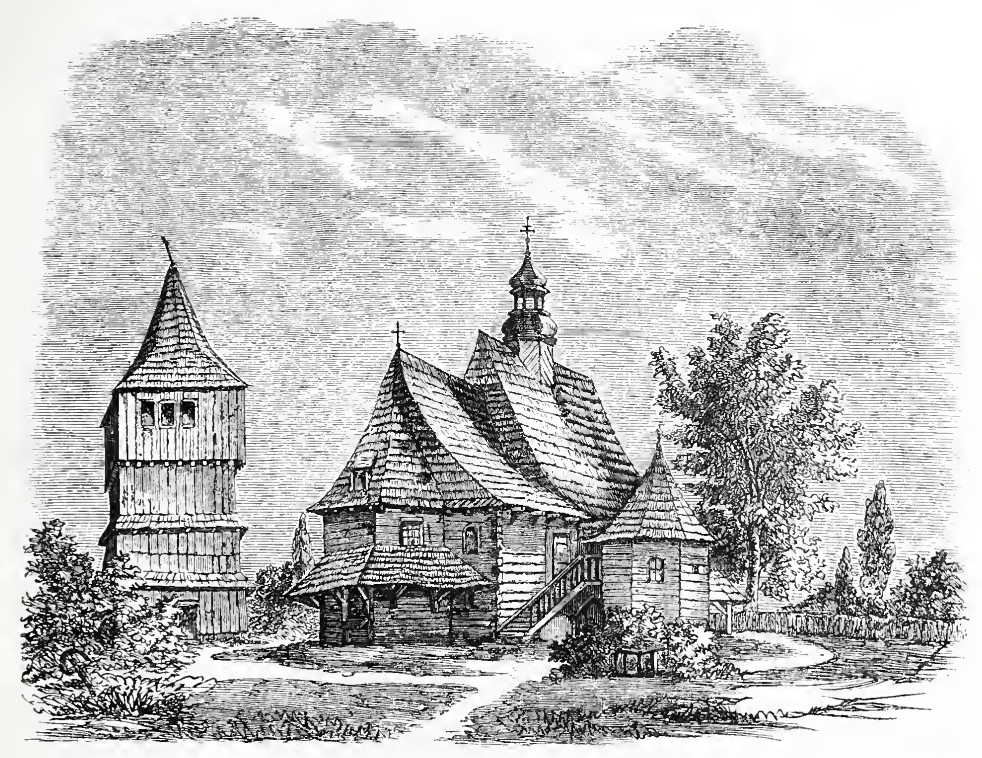


Fig. 2. Kirche zu Ponischowitz.

hause eine gesetzmäßige Stellung innehalten; bald liegen sie an der Süd- bald an der Nordseite und ihre Achsenrichtung ist in der Regel auch ganz willkürlich gewählt. Nur wenn sich der Turm unmittelbar der Kirche anschließt, wird die Mitte der Westseite sein bestimmter Platz: aber selbst dann bleibt er in losem Zusammenhang mit dem Hauptgebäude und ersetzt höchstens das Vorhäuschen an dieser Stelle. Der Glockenturm ist immer von quadratischer Grundform und als Ständerbau aufgeführt; der Höhe nach gliedert er sich in drei Teile: Stumpf, Glockenstube und Dach. Der Stumpf besitzt die Gestalt eines Obelisken, die Glockenstube die eines Würfels, das Dach besteht entweder aus einer Pyramide oder aus mehreren einander aufgesetzten und von Durchsichten unterbrochenen Zwiebeln. Lotrecht geschichtete Bretter verschalen die Außenseiten des Stumpfes und der Glockenstube; letztere überkragt den Unterbau und wird in ihrer halben Höhe von Schalllöchern unterbrochen. Nur in wenigen Ausnahmen setzt sich das Turmdach dem Stumpf ohne dazwischengeschobene Glockenkammer auf; dann kommen aber die

Schalllöcher unmittelbar unter dem Dach zu liegen. Den Eingang zum Glockenturm schützt wieder ein Vorhäuschen von der schon bekannten Form.

Wir haben die Beschreibung allgemein gehalten, weil sie in ihren Grundzügen für alle älteren Kirchen gilt; kommen Abweichungen vor, so sind sie doch nur von untergeordneter Bedeutung. Erst im 17. Jahrhundert errichtete man einige Kirchen, wie die in Hammer, nach dem Schema des lateinischen Kreuzes und fügte ihnen hin und wieder wohl auch Kapellenbauten an.

Den ersten Rang unter den oberschlesischen Kirchen nehmen jene von Lubom und Syrin ein, beide nach Angaben des „Rübezahls“ im Jahre 1305 erbaut. Die erste ist mit einem Hallengang umgeben, die letztere von einem Flugdachkranz eingerahmt, sie vertreten also die wesentlichsten Typen; dasselbe gilt von ihren Glockentürmen; der Lubomer trägt eine Glockenkammer mit Durchsicht und Zwiebelhaube, der Syriner, welcher augenscheinlich das ältere Schema wiedergiebt, endet mit einem Zeltdach. Bemerkenswerte Details, die an allen oberschlesischen Holzkirchen zu den Seltenheiten zählen, birgt nur das Lubomer Gotteshaus; seine Thüren, deren eine Fig. 1 darstellt, zeichnen sich durch originelle Umrahmungen und seltsame Beschläge aus und weisen auf frühgotische Einflüsse hin. Im Innern belebt Schnitzwerk die Kante eines Deckenbalkens, am Turm haben die Schalllöcher halbrunde Öffnungen und die Schalbretter zierlich ausgesägte Spitzen. Ein Beispiel für eine Anlage, in welcher der Glockenturm auf der Westseite der Kirche sich unmittelbar neben jener befindet, liefert die Kirche zu Brzezie, deren Erbauungszeit der „Rübezahl“ mit 1331 angiebt; an ihr befinden sich noch gekuppelte Fenster und auch einige mit gotischen Profil- und Bogenlinien eingerahmte Thüren.

Mit polygonalem Chorabschluß und angebautem Sakristeiraum ist die Kirche von Ponischowitz (Fig. 2) ausgestattet; 1499 wird als ihr Geburtsjahr angegeben. Sie zählt zu den bemerkenswertesten Vertretern der oberschlesischen Holzbauflora, was sie zumeist einer wahrscheinlich erst später angebauten, dreiseitigen Kapelle mit achteckigem Zeltdach, einer in den Sakristeiraum führenden Freitreppe und einem weitvorspringenden Schleppdach am Chorraum verdankt. Weiter nennenswerte Holzkirchen befinden sich noch in Jedlownik, Mikulschütz, Pniow, Bielschowitz, Bogutschütz und an anderen Orten [1]).

Sind die oberschlesischen Holzkirchen schon an und für sich durch ihren malerischen Aufbau schätzenswerte Schöpfungen der heimischen Holzbaukunst, so gewinnt ihre Bedeutung noch mehr durch die eigentümliche Stellung, welche ihnen in der Architekturgeschichte zukommt. Zwar sind sie von Slaven aufgeführt, allein, wie Hennig in seiner Geschichte des deutschen Hauses richtig nachweist, deutschen Einflüssen entsprungen. Ehe die vandalischen Volksstämme ihre Wanderung nach dem Norden und Westen begannen, waren sie hier seßhaft, und nichts ist natürlicher, als daß die ihnen nachrückenden Slaven die vorgefundene Bauart, als die entwickeltere, weiter pflegten. Die geräumige germanische Halle mit ihren Eingangshäuschen und ihrer den Himmelsrichtungen angepaßten Lage genügte aber auch später, bei dem Vordringen des Christenthums, vollständig den Bedürfnissen des Gottesdienstes; der Altar wurde in der östlich gelegenen Vorhalle untergebracht und diese allmählich zu einem rechteckigen Chorraum erweitert, der andere größere Hallenraum zum Aufenthaltsort der Gemeinde bestimmt, der Glockenturm aber, als ein neuer Bestandteil, unabhängig von der Kirchenlage an passender Stelle aufgeführt.

1) Näheres hierüber in des Verf. Geschichte der Holzbaukunst in Deutschland, II. Teil.

Fügt man das an der Nordseite belegene Eingangshäuschen und die teils sich frei abhebenden, teils auf Pfosten ruhenden Flugdächer mit den durch Brüstungsgeländer eingefaßten Hallengängen noch hinzu, so steht die oberschlesische Holzkirche in ihrer älteren Gestalt fertig vor uns.

Demselben Kern sind auch die norwegischen Holzkirchen entsprossen; auch ihre Grundform besteht, wie bei der Wanger Kirche, aus einem größeren quadratischen Hallenraum mit angeschlossenem rechteckigen Chor, ebensowenig fehlen die Eingangshäuschen und der das Gotteshaus umziehende Hallengang. Nur hat das strengere Klima die offenen Umgänge verschlossen und der den Germanen innewohnende Kunstsinn in Verbindung mit der fortgeschrittenen Kultur die ganze Anlage architektonisch weiter ausgebildet. Entkleidet man sie der kecken vielgestaltigen Dachreiter, der arkadenförmigen Fensteranlagen und entfernt das südlich gelegene Eingangshäuschen, so bleibt die nämliche Urform übrig. Trotzdem würde man aber mit Unrecht von einer gegenseitigen Beeinflussung beider Kirchengruppen reden; wie wir schon früher betonten, stellen sich die norwegischen Enkel als entwickeltere Nachkommen der germanischen Halle dar. Den Blockbau haben sie, um den unbequemen Wirkungen des Schwindens des Holzes zu entgehen, in einen Ständerbau umgewandelt, die Symmetrie der Gesamtanlage durch entsprechende Vorbauten oder richtiger Eingangshäuschen hergestellt und das Prinzip der Giebelabschlüsse auf jene übertragen; rechnet man die bewundernswerte Detailornamentik hinzu, so fällt die Vermutung, die nordischen Kirchenbauten könnten slavischen Einflüssen unterworfen gewesen sein, in sich zusammen. Ebensowenig kann aber von einer umgekehrten Einwirkung die Rede sein; einer solchen Voraussetzung fehlt schon deshalb jede innere Wahrscheinlichkeit, weil schwerlich entwickeltere Formen mit Beibehaltung spezifischer Eigentümlichkeiten, wie es die Hallengänge und Eingangshäuschen sind, auf einfachere zurückgeführt worden wären, ohne gleichzeitig wesentliche Abweichungen nach sich zu ziehen. Der Prozeß, eine dem unkundigen Auge nicht leicht zu entziffernde Anlage auf ihre Urform zu analysiren, ist womöglich noch schwieriger als der umgekehrte Gang und für ein wenig kultivirtes Volk geradezu unausführbar. Es bleibt daher nur die eine Annahme übrig, daß beide Kirchengruppen — und wir werden bei Gelegenheit auch die nordböhmischen, mährischen, galizischen und ungarischen Holzkirchen in diesen Kreis hineinziehen — gemeinsamen Wurzeln, der germanischen Halle, entwachsen sind.

Durch ihre Einfachheit wächst die Bedeutung der oberschlesischen Holzkirchen, denn sie bestätigt die Vermutung, daß wir in ihnen reinere, also urtümlichere Nachbildungen der älteren germanischen Bauweise erblicken dürfen. Mögen sie daher in ihrem Schematismus weniger die Aufmerksamkeit auf sich lenken, als ihre norwegischen, und was viel zu wenig bekannt, als ihre höchst malerischen karpathischen Schwestern, so hat der Kunstforscher um so mehr Anlaß vor ihnen Halt zu machen und sich ihrer Existenz, die sich vielleicht nur noch nach wenigen Jahren berechnet, zu freuen.

Zur Geschichte des Torso vom Belvedere.

Von Emanuel Löwy.

Mit Abbildungen.

Es scheint heute keine Meinungsverschiedenheit darüber zu bestehen, daß der berühmte vatikanische Heraklestorso im Campo di Fiore gefunden wurde. Die Einhelligkeit, mit welcher die Autoren, die in unserem Jahrhundert über das Kunstwerk handeln [1]), dies berichten, und die Aufstellungen zur Zeitbestimmung des Werkes, welche fast durchweg an die Geschichte des Theaters des Pompejus anknüpfen, das in Campo di Fiore stand, lassen erkennen, als wie gesichert man diesen Fundort ansieht. Mittelbar oder unmittelbar gehen alle die Genannten auf Visconti zurück, aus dessen Werken sich zwei Stellen hierfür heranziehen lassen. Das eine Mal, Museo Pio-Clementino, II, S. 16 (= S. 72 Mail.), heißt es bei Besprechung des auf Taf. 10 abgebildeten Torso: „Fu trovato in campo di Fiore a' tempi di Giulio II, giusta Pietro Assalti nelle note alla Metalloteca di Mercati p. 367; se così è, apparteneva forse al Teatro di Pompeo"; das andere Mal, Opere varie, IV, S. 331 ff.: „et, s' il est vrai, comme on l' assure, que ce précieux fragment a été découvert, à Rome, vers la fin du XV. siècle, près du théâtre de Pompée, aujourd'hui Campo di Fiore, il paraît très-probable que c'était justement à l'époque de Pompée, que cet artiste athénien florissait", dazu: Jules II. avait fait placer ce fragment au jardin du Vatican, ainsi que l'Apollon et le Laocoon" 2c. Visconti äußert sich über den Fundort weit zurückhaltender, als es die meisten der aus ihm schöpfenden Autoren voraussetzen lassen; hinsichtlich der Fundzeit schwanken seine beiden Angaben aber geradezu, und dies fordert in verstärktem Maße zu einer Prüfung der Quelle auf, der er selbst seine Nachricht entnimmt. Da die „Metalloteca di Mercati", auf welche er sich beruft, nicht zu häufig in archäologische Hände gelangt sein dürfte, so seien mir einige Bemerkungen über dieses Werk gestattet, die auch für die Würdigung der in demselben enthaltenen Angaben nicht ohne Belang sind. Der Verfasser desselben, Michael Mercati (geboren 6. April 1541, gestorben Juni 1593), päpstlicher Leibarzt und Präfekt der vatikanischen Gärten unter Pius V., Gregor XIII., Sixtus V. (zusammen 1566—90), hatte im Belvedere, in der Nähe der Laokoongruppe, eine mineralogische Sammlung aufgestellt, nach welcher er einem großen naturwissenschaftlichen Werke, dessen einer Teil sich mit der Beschreibung der in derselben enthaltenen Objekte beschäftigt, den Namen Metallotheca Vaticana gab. Es ergiebt sich aus Briefen, daß diese Arbeit mindestens bis auf 18 Jahre vor seinem Tode zurückreicht; zu Beginn der Regierung Sixtus' V. (1585) war sie vollendet. Doch erlebte Mercati die Veröffentlichung seines Werkes, das mit Einschluß der für dasselbe gestochenen Kupferplatten fertig vorlag, nicht; erst i. J. 1717 wurde es im Auftrage Clemens' XI., welcher das Manuskript und die Kupfertafeln gekauft hatte, von Jo. Maria Lancisius mit den von mir hier benutzten Angaben über den Autor herausgegeben, begleitet von Anmerkungen, als deren Verfasser Lancisius S. 16 Petrus Assaltus, Botanicae in Archigymnasio nostro Praelector, nennt. Das reich ausgestattete Foliowerk ist, wie erwähnt, ausschließlich mineralogischen Inhalts; doch sieht sich Mercati im 3. Kapitel des 10. Abschnittes („armarium"), wo er vom parischen Marmor handelt, veranlaßt, die mehrfach günstige Gelegenheit zu benutzen [2]) und einige der vielgepriesenen antiken Kunstwerke,

1) S. die Anführungen in meiner kürzlich erschienenen Sammlung der Inschriften griechischer Bildhauer, S. 241 zu Nr. 343.

2) Mercati S. 351: „Nam cum eae statuae, ac pleraeque aliae in quodam atrio Vaticanorum Hortorum positae sint, Conclavia autem mihi attributa, ubi et Metallothecam habeo, illi atrio conjunctam, ea me commoditas invitavit, ut cum de marmore scriberem, facultatemque haberem praestantissimi pictoris, et incisoris, nobilissimas statuas propemodum inspiciendi cuivis facerem potestatem."

die in der Nähe seiner Metallothek aufgestellt waren, seinem Werke in Abbildung beizugeben: es sind dies (S. 359) „Laocoon, Apollo, Antinous, statua item trunca“, letztere eben der Torso, von dem er noch ganz besonders das ihm von den Künstlern gewidmete Studium hervorhebt [1]).

Die Abbildungen, in welchen die vier Statuen in dieser postumen Ausgabe von Mercati's Werk erscheinen, sind nach Zeichnungen J. D. Campiglia's von Verschiedenen, der Torso von Aloys Gomier gestochen [2]): sie stammen also aus eben der Zeit der Herausgabe. Es fehlte nämlich, als Clemens XI. Manuskript und Kupfer erwarb, eine Anzahl der für Mercati von Anton Eisenhout [3]) hergestellten Kupferplatten und mußten durch Stiche nach den vorhandenen Abdrücken der alten Platten, für die vier Statuen aber durch ganz neue Zeichnungen nach den Kunstwerken selbst ersetzt werden, wozu überdies auf Wunsch des Papstes ein Stich der „Kleopatra“ kam, die von Mercati nicht mit aufgenommen worden war. Indessen fanden sich kurz nach dem Erscheinen des Werkes nicht nur 15 vermißte Platten mit naturwissenschaftlichen Objekten, sondern auch weiterhin die vier Platten mit den Eisenhoutschen Stichen der Statuen [4]). Dieselben wurden sodann in einer 1719 herausgegebenen Appendix ad Metallothecam Vaticanam Michaelis Mercati nachgetragen. Der Stich des Torso von Eisenhout enthält nun keine weitere Bemerkung, und auch Mercati sagt außer dem oben Citirten nichts mehr über denselben. Während er in dem zur Erläuterung der Tafeln bestimmten Texte zu den drei anderen Kunstwerken die Fundnachrichten beibringt [5]), fehlt zum Torso überhaupt ein Text, vielmehr fügt Mercati, der in der Aufführung der Kunstwerke die früher mitgeteilte Reihenfolge beibehält, seinen Bemerkungen über den Antinous ein Schlußwort für den ganzen Exkurs über die Statuen an. Es ist, wie Visconti auch angiebt, Pietro Assalti, der Verfasser der Anmerkungen, von dem die auf die Abbildung des Torso bezügliche Note herrührt: „Haec (sc. statua) cum in Campo Florae fuisset inventa, a Julio II. inter caeteras statuas in impluvio sub dio fuit collocata: verum Clemens XI. qua est in veterum monumentis reparandis ac tuendis propensione, ut aeris injuriis puerorumque insultibus subduceretur, sub propinquam porticum transferri, ac ferreis cancellis muniri jussit.“ Wir ersehen hieraus, wie wenig verläßlich Visconti seine Quelle benutzt hat: von einem Funde unter Julius II., wie er im Museo Pio-Clementino berichtet, steht in ihr nichts; aber auch in den Opere varie, wo er Assalti genauer reproduzirt, geht er um ein gutes Stück über das, was dieser sagt, hinaus, wenn er angiebt, der Fund sei gegen Ende des fünfzehnten Jahrhunderts gemacht worden. Es ist das allem Anscheine nach nichts als ein Schluß: da die Statue zu Beginn des sechzehnten Jahrhunderts bereits vorhanden war, wird sie zu Ende des vorhergehenden gefunden worden sein.

---

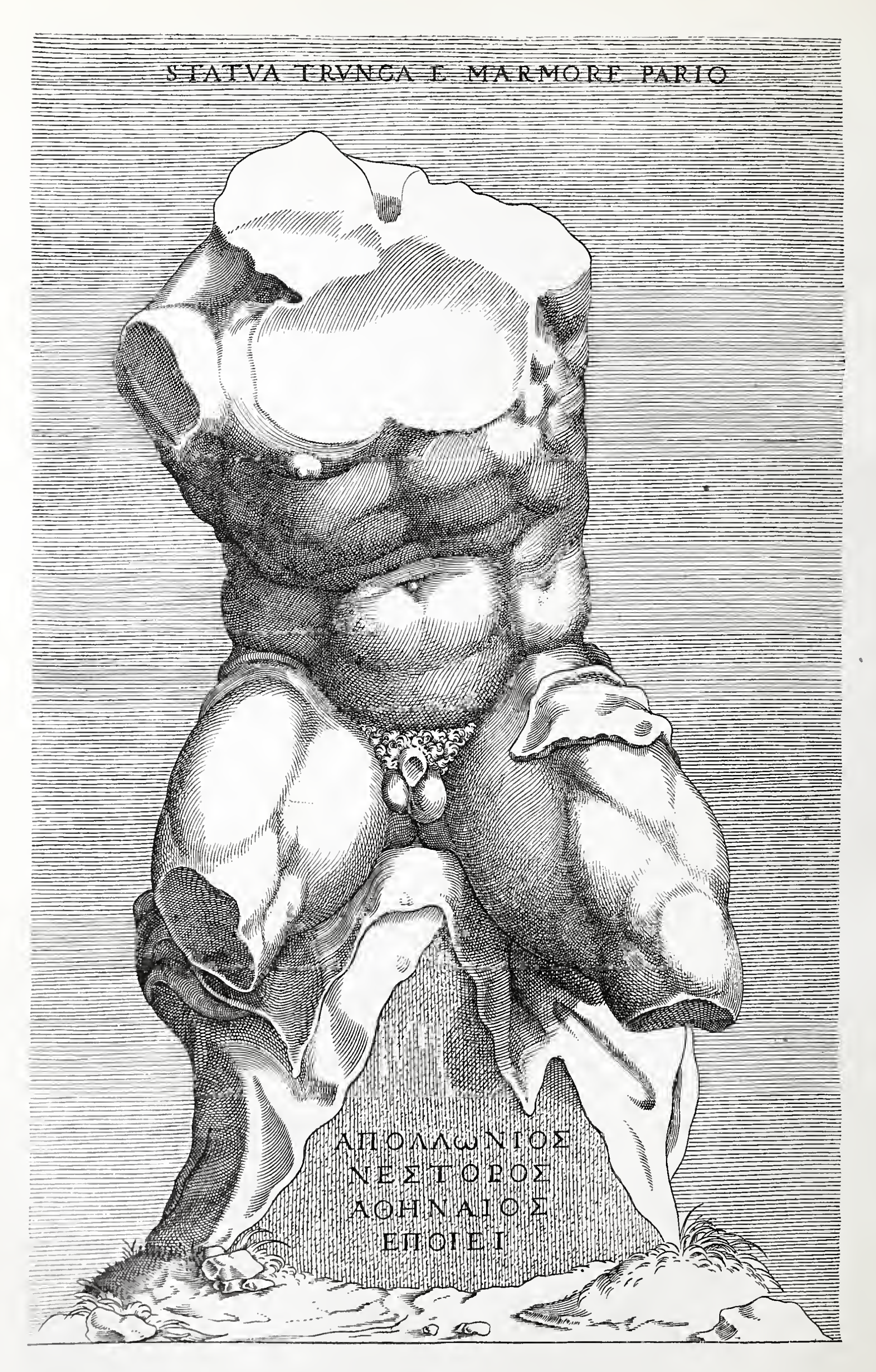
1) A. a. O.: „Vix quisquam paulo antiquitatis studiosior Romam venit, quin eas statuas cupide visat. Ex Trunca autem Statua (nam caeterae opertae, et clausae sunt, haec in propatulo) Pictores ad artis suae perfectionem exemplum nonnunquam sumunt, expressaque egregio artificio singula membra pingendo imitantur“ rc.

2) Der Stich trägt die Überschrift: „Statua trunca vulgo Il Torso“. — Auf dem Tronk steht die Künstlerinschrift des Apollonios.

3) Über diesen Künstler, der neuerdings wieder besondere Beachtung gefunden hat, vgl. die Monographien von Nordhoff in den Jahrbüchern des Vereins von Altertumsfreunden im Rheinlande, LXVII, S. 137 ff., LXX, S. 113 ff., LXXVII, S. 142 ff.; ferner Jul. Lessing, die Silberarbeiten des Anton Eisenhoit aus Warburg, Berlin 1880.

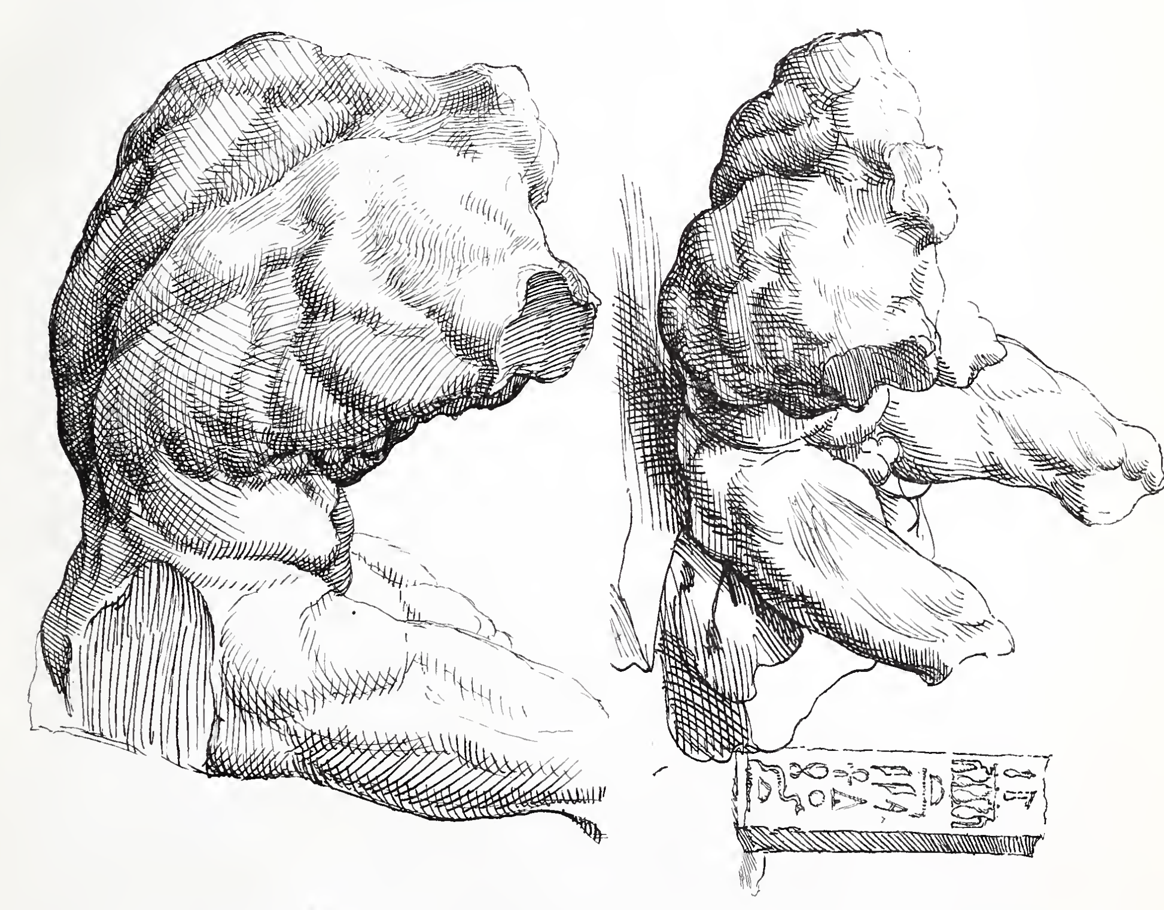
4) Es sind dies: appendix S. 24: Laokoon, die Gruppe auf einem Postament aufgestellt, Überschrift LAOCOON. — S. 25: Apollo, in landschaftlichem Hintergrund (lange Gebäudefront an einem Bergabhang sich hinziehend). — S. 26: Antinous, auf rundem Postament in einer Nische, Überschrift: ANTINOVS. — S. 27: der Torso, geradeaus en face, auf dem Tronk die Künstlerinschrift, Überschrift: STATVA TRVNCA E MARMORE PARIO.

5) Laokoon: gef. unter Julius II. in den Ruinen der Titusthermen, „quo loco nunc horti sunt Ecclesiae S. Petri ad Vincula“; dabei wird das Verdienst Felix de Fredis' hervorgehoben. — Apollo: „Antii quod postea Neptunum appellatum est, repertus penes eundem Julium II. fuit prius quam Pontifex Maximus fieret, conlocatusque est in ejus Palatii hortis, quod prope Ecclesiam SS. Apostolorum est.“ — Antinous: „Pauli III. Pontificatu extra Urbem inventus est, in hortis propinquis moli Adriani Imperatoris, ubi nunc S. Angeli est Arx.“



Torso vom Belvedere.
Nach dem Stich von Eisenhout in Mercati's Metallotheka.

Indessen werden wir uns kaum damit begnügen können, Visconti's Angabe an seiner Quelle kontrolirt zu haben und dann bei dieser selbst stehen zu bleiben. Bei dem großen Abstande, welcher die Zeit Assalti's von dem von ihm berichteten Faktum trennt, könnte seine Angabe, falls sie isolirt sein sollte, schwerlich genügende Autorität besitzen, um so mehr, als Mercati selbst, wie wir gesehen haben, gerade zum Torso keine Bemerkung macht. Assalti nennt keine Quelle, und in dem, was er zu den Fundnachrichten bei den übrigen Statuen beibringt [1]), sehe ich nichts, was auf eine solche führen würde. Wir werden nach alledem, wie ich glaube, unsere Zustimmung zu seiner Angabe davon abhängig machen müssen, ob dieselbe auch von einer anderen Seite Unterstützung findet.



Zwei Skizzen von Heemskerck im k. Kupferstichkabinet zu Berlin.

Betrachten wir, wie es wohl angezeigt ist, zunächst die zeitgenössische Litteratur, so giebt der etwas spätere Richardson [2]) die Nachricht von der Aufstellung des Torso im Freien durch Julius II. und der Versetzung durch Clemens XI., doch fehlt die Fundnachricht. Die Ver=

1) Er beschränkt sich, von der Mitteilung einiger die Statuen preisender Gedichte abgesehen, darauf, zu den Angaben Mercati's über den Laokoon und Antinous die abweichenden Fundnachrichten Nardini's anzuführen, wobei er selbst sich für den von ihm kommentirten Autor entscheidet. — Nur dafür, daß der Laokoon bei der Legung der Fundamente für die Kapelle Stae. Prudentianae gefunden wurde, beruft er sich noch auf Kaspar Coelius, Memorie de' nomi degli artefici delle Pitture di Roma Der eigentliche Titel dieses in zwei Formaten Neapel 1632 erschienenen Werkes ist: L'abito di Cristo. Dasselbe ist mir nicht zugänglich gewesen.

2) Traité de la peinture, Amsterdam 1728, III, 2, S. 522. Die Reise des jüngeren Richardson, auf dessen Aufzeichnungen die Nachrichten zurückgehen, fand 1720 statt.

setzung durch Clemens „nell andito dell' appartamento d'Innocenzo VIII situato verso Settentrione" ist nebst dem von Michelangelo dem Torso gezollten Lobe alles, was die i. J. 1707 von der Libraria di Michelangelo e Pier Vincenzo Rossi herausgegebene Descrizione di Roma antica ꝛc. II, S. 55 ff. berichtet. Ausführlich hebt endlich P. A. Maffei in der sposizione zu Dom. de' Rossi's raccolta di statue (1704) die der Fürsorge Clemens' XI. verdankte Übertragung des Werkes in den gedeckten Raum hervor; einen Fundort erwähnt er nicht; dafür aber finden wir jenen Teil der Angabe Assalti's (und Richardson's), der für die Fundzeit doch wenigstens einen terminus ante quem bietet, bei ihm wieder, und zwar hier mit Nennung der Quelle. Er sagt S. 11 vom Torso: „L'Albertini (de Vrb. Rom. cap. de coloss.) crede che fosse quello di cui parla Plinio (lib. 34 c. 8) che alzava da terra Anteo." Dagegen wendet Maffei ein, daß damit das Motiv des Torso nicht stimme, sowie auch, daß die Künstlerinschrift Apollonios und nicht Polyklet als Künstler nenne, und fährt fort: „Al medesimo Albertini dobbiamo la notizia della traslazione di lui fatta nel cortile di Belvedere per comando di Giulio II."; hieran schließt er die Überführung durch Clemens [1]). Wir werden also für die Aufstellung im Hofe des Belvedere durch Julius II. auf Fr. de Albertinis gewiesen, dessen Julius II. gewidmetes opusculum de mirabilibus Novae et ueteris Vrbis Romae i. J. 1510 bei Mazochi erschien, aber bereits 1509 verfaßt war. Es ist nun allerdings ein Irrtum, wenn Maffei hierbei das Kapitel de colossis citirt; die Stelle findet sich vielmehr in dem darauf folgenden de statuis et picturis. Der Autor spricht im Anschluß an die Nachrichten der Alten, vor allen des Plinius, über die Statuen im alten Rom und sagt dabei: „fecit (sc. Polycletus) et duos pueros nudos ludentes et Mercurium atque Herculem Antheum a terra substinentem [2]), quem puto fuisse truncum fracti marmoris illius statuae marmoreae in Vaticanum a tua sanctitate translatae" (Bogen P, letzte Seite). Es ist kein Zweifel möglich, daß dies die Stelle ist, auf welche Maffei sich bezieht, und aus ihr geht allerdings hervor, daß die Statue, von der Albertini spricht, von Julius II. in den Vatikan gebracht wurde. Doch bleibt hierbei die Schwierigkeit, wie Albertini dazu kommen konnte, bei unserem ruhenden Torso an einen mit Antaios ringenden Herakles zu denken und dann, hiervon ausgehend, gegen das Zeugnis der Künstlerinschrift dieses Werk als polykletisch anzusehen. Maffei mutet Albertini ein solches Vorgehen zu: ich glaube Albertini gerechter werden zu können, indem ich unten zeigen werde, daß der von ihm beschriebene „truncus" mit unserem Torso nichts zu thun hat.

Sehen wir also von dieser Angabe Albertini's, auf den sich Maffei als seinen einzigen Gewährsmann stützt, ab und suchen wir nach einer anderen Quelle, auf welche die Fundnachricht Assalti's zurückgehen könnte, so ergiebt sich die folgende auffällige Wahrnehmung. Um von den Werken über römische Altertümer zu schweigen, die der Zeit Julius' II. vorangehen, wie die Flavio Biondo's, Pomponius Laetus', enthalten auch die bezüglichen Schriften bis in die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts nicht nur keine Angabe über die Fundumstände, sondern überhaupt keine Erwähnung des Torso selbst. Albertini nennt außer der oben angeführten Statue des Belvedere noch den Laokoon, über dessen im dritten Jahre von Julius' Regierung erfolgte Auffindung er aus eigener Anschauung berichtet, den Apollo, die Venus mit der Inschrift VENERI felici SACRVM SALLVSTIA HELPIDVS (so) und den Commodus als Herkules [3]). Aber weder in dem Kapitel über die Statuen, noch dort, wo er

---

1) „Fu però sin d'allora collocato in forma, che restò soggetto all' inclemenza dell' aria; e a danni maggiori pareva già sottoposto, se la benefica mano del Regnante Pontefice Clemente XI., dopo aver con saggio avvedimento considerato, non esser la minore tra le gravi cure del Pontificato quella di promuovere le belle arti, non si fosse, con quel suo bel genio verso delle medesime, applicato alla difesa di questo celebratissimo monumento della Romana, e della Greca magnificenza, con farlo trasportare nel vicino portico, e racchiudere tra ferrati cancelli, che lo tengono esposto alla vista, ma non alla mano ingiuriosa d'alcuno."

2) Dies die Albertini und Maffei vorliegende Lesart Plin. XXXIV, 56 (Herculem qui Romae, hagetera arma sumentem Detl.).

3) Letzteren mit den Worten (Bogen Q, zweite Seite): „Nec obmittam aliam statuam paulo post (d. i. nach dem Laokoon) inventam apud campum flore, a plebe Herculis cum puero uocatam: quam

vom Campo di Fiore und dem Pompejustheater spricht, finde ich eine Andeutung des Herakles-torso's; zum Belvedere erwähnt er bloß im allgemeinen, daß Julius II. zahlreiche Statuen dort aufgestellt habe. Ähnlich ist es mit den folgenden Werken: Marliani (1523), Andr. Fulvio (1527. 1545), Fauno (1548) und auch noch Onufrio Panvinio (1558); sie sagen zum Pompejustheater überhaupt nichts von dort gefundenen Statuen, und die von ihnen gegebene Aufzählung der Statuen im Belvedere umfaßt mehr oder minder vollständig dieselbe kanonische Auswahl: Nil, Tiber, Laokoon, Apollo, Antinous, Kleopatra, Venus und Kupido: der Torso erscheint nicht darunter. Aldroandi ist es, der mit der ersten reicheren Mitteilung über den Antikenschatz Roms auch zuerst, soviel ich zu sehen vermag, über den Torso Nachricht giebt und ihn unter den Statuen des Belvedere mit den folgenden Worten beschreibt [1]: „A man dritta di questa cappella (d. i. der unbekleideten Venus) è un torso grande di Hercole ignudo, assiso sopra un tronco del medesimo marmo: non ha testa, ne braccia, ne gambe. È stato questo busto singularmente lodato da Michel' Angelo. Nella sua basi ha queste lettere greche scritte

ΑΠΟΛΛΩΝΙΟΣ ΝΕΣΤΟΡΟΣ ΑΘΗΝΑΙΟΣ ΕΠΟΙΕΙ."

Aldroandi's Notiz enthält nichts darüber, wann und wo die Statue gefunden wurde, noch seit wann sie sich im Belvedere befand; nur die eine Thatsache läßt sie entnehmen, daß der Torso zu Aldroandi's Zeit bereits dort war. Und wenn man an die durch ihn verbürgte Nachricht von der Bewunderung, welche Michelangelo dem Werke zollte, die Hoffnung knüpfen möchte, aus den über das Leben dieses Künstlers vorliegenden Daten, wenn auch indirekt, über die früheren Schicksale des Torso's Aufklärung zu gewinnen, so hat sich mir wenigstens diese Hoffnung nicht erfüllt [2]; vielleicht sind andere, mit den Quellen der modernen Kunstgeschichte Vertrautere, darin glücklicher. Lediglich auf dasselbe, was Aldroandi lehrt, führt, wie ich glaube, eine Stelle in dem prooemio della terza parte delle vite des Vasari (Florenz 1550), deren Kenntnis ich befreundeter Seite verdanke. Es heißt darin nach einer Charakterisirung des Quattrocento (S. 557): „Bene lo trovaron poi dopo loro gli altri, nel ueder cauar fuora di terra certe anticaglie, citate da Plinio de le piu famose il Laocoonte, L'ercole, & il Torso grosso di bell' uedere, cosi la Venere, la Cleopatra, lo Apollo, & infinite altre." Das Jahr 1550, in welchem hiernach jedenfalls der Torso bereits vorhanden war, ist dasjenige, auf welches auch nach Michaelis' Ausführungen [3]) die Beschreibungen antiker römischer Bildwerke bei Aldroandi zurückgehen. In eben dieselbe Zeit führen uns aber auch die Erwähnung der Künstlerinschrift bei Smetius, der in den Jahren 1545—51 in Rom war und seine Autopsie ausdrücklich hervorhebt [4]), und Ligorio [5]), in dessen Neapeler Handschrift der Torso mit der Inschrift beschrieben wird. Wollte man aber daraus schließen, daß er eben damals erst aufgetaucht sein müsse, so wäre es nicht nur auffällig, daß keiner der erwähnten Autoren dieses Umstandes mit einem Worte gedenkt, sondern es bleibt auch zu beachten, daß mit Aldroandi und Smetius überhaupt erst die breitere und mehr das Einzelne berücksichtigende Verzeichnung der in Rom erhaltenen antiken Denkmäler beginnt und speziell dem Torso das Lob Michelangelo's eine bis dahin vielleicht versagte Würdigung geschaffen haben mochte. Denn es muß betont werden, daß selbst noch geraume Zeit nach Aldroandi der Torso in der

---

tua sanctitas in aedibus palatinis collocauit apud Jannam porticus super Viridarium cum Epitaphio PROCVL ESTE PROPHANI. Quae quidem est statua Commodi imperatoris imitantis Herculem Hylam puerum tenentem cum pelle leonis." Abbildungen de Rossi, raccolta t. V, Bouillon, musée, II, 2, vgl. Beschreibung Roms, II, 2, S. 226 f.

1) S. 120 der Ausgabe von 1558.

2) Ziemlich wertlos scheint mir die Angabe Mariette's (Observations zu Condivi, XLVII) über ein von ihm in der Galerie zu Florenz gesehenes Wachsmodell, welches einen Entwurf Michelangelo's für die Restauration des Torso darstellte.

3) Archäologische Zeitung 1876, S. 152.

4) Seine Originalpapiere gingen bekanntlich größtenteils i. J. 1558 durch Brand zu Grunde.

5) Vgl. Inschriften griech. Bildhauer Nr. 343 und 511.

römische Kunstwerke beschreibenden Litteratur übergangen wird [1]). Und wenn gegen das Ende des sechzehnten und den Beginn des siebzehnten Jahrhunderts ihn Boissard und Merula [2]) erwähnen, so ist die Abhängigkeit des ersteren von Aldroandi bereits von Michaelis [3]) festgestellt worden und ließe sich dieselbe für den anderen nicht minder klar erweisen. Ja, wie weit der Einfluß reicht, den Aldroandi's treffliches Werk auf die Folgezeit übte, läßt sich daraus entnehmen, daß noch Sandrart die Notiz, welche er dem Torso widmet, gleich anderen ganz unverkennbar aus Aldroandi entnimmt [4]). Dasselbe, was von den beschreibenden, gilt von den Abbildungswerken des sechzehnten Jahrhunderts. Unter jenen Antiken, deren Einwirkung sich in den Stichen Marc Anton's und der ihm nahestehenden Künstler zu erkennen giebt [5]), findet der Torso keine Stelle, und ebenso lassen ihn Lafrérie's Speculum Romanae magnificentiae und selbst noch die zu Ende des Jahrhunderts von L. Vaccarius und J. B. de Cavalleriis herausgegebenen Sammlungen von Abbildungen antiker Statuen vermissen. Unter diesen Umständen scheint der Stich Eisenhout's in der Metallotheca des Mercati, den die Herausgeber appendix S. 5 wohl zu früh 1565 ansetzen, der aber jedenfalls vor 1585 entstanden ist, die Bedeutung der ersten Reproduktion des Kunstwerkes für sich beanspruchen zu dürfen und treten die an die Beigabe der Abbildung geknüpften Worte Mercati's dem Verständnis erst ganz nahe: nur daß der Zufall, welcher die früheste Geschichte des Torso's selbst für uns ins Dunkel hüllt, auch diese Platte anderthalb Jahrhunderte begraben sein ließ, ehe er ihr an das Licht zu kommen gestattete.

Zu den angeführten Zeugnissen, welche das Vorhandensein der Statue wenigstens in der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts belegen, ist nun aber in der jüngsten Zeit ein weiteres hinzugekommen, welches sogar noch etwas höher hinauf führt. Der Freundlichkeit Jaro Springers [6]) verdanke ich — bereits nach dem Abschlusse der obigen Untersuchungen — die Nachricht, daß sich unter den von ihm in dem Jahrbuch der königl. preußischen Kunstsammlungen, V (1884), S. 327 ff. besprochenen, jetzt in Berlin befindlichen Zeichnungen Heemskercks auch zwei Skizzen unseres Torso's befinden. Da, wie Springer a. a. O. S. 328, Anm. 3 gezeigt hat, sich der Aufenthalt Heemskerck's in Rom durch drei Jahre von 1536 ab erstreckt, so läßt sich hiernach die Existenz des Torso's noch um ein Jahrzehnt weiter hinauf verfolgen. Darüber hinaus aber versagen, wie wir gesehen haben, die Mittel. Auch in der Litteratur der Folgezeit, so bei Franzini, Episcopius u. a., findet sich, soviel ich sehen konnte, nichts über die Fundumstände. Es wäre möglich, daß der Torso mit zu jenen Antiken gehört, die um den Beginn des sechzehnten Jahrhunderts in Rom zum Vorschein kamen: nur gebricht es hierüber — da ich nicht glaube, daß sich die angeführten Worte Vasari's dafür verwerten lassen — an jeder Überlieferung.

Daß aber die Berufung Maffei's auf Albertini eine vollständig unbegründete ist, dafür läßt sich auch positiv der Nachweis erbringen, und es ist wieder Aldroandi, der dies ermöglicht. Denn er beschreibt, als gleichfalls im Belvederegarten befindlich, die folgende Gruppe (S. 118): „Presso à Cleopatra giù in terra si uede un bel frammento di Hercole, che tiene Anteo in braccio per farlo à quel modo morire: perche essendo Anteo figliuolo della terra, col toccare della terra, riprendea forza: onde fu Hercole forzato à farlo à

---

1) Unsicher ist mir, ob der „Hercules", den Pighius (in Rom 1547—1555), Hercules Prodigius (S. 282 der Ausgabe von 1609) im Belvedere ohne nähere Angabe anführt, der Torso ist. Noch in den Beschreibungen der Statuen des Belvedere bei Bernardo Gamucci, libri quattro dell' antichita della citta di Roma (Venedig 1565) und Luigi Contarino, l'antiquita, sito, chiese, corpi santi, reliquie et statue di Roma (Neapel 1569) — Letztere eigentlich nur eine in Dialogform gegebene Paraphrase Aldroandi's — fehlt der Torso.

2) Boissard, Romanae Urbis topographia, I (1597), S. 12 f.; Merula, cosmographia (1605), II, S. 1015.

3) Arch. Zeitung, 1876 S. 153.

4) Teutsche Academie, I, 2, S. 36: „Auf der rechten Hand ist der allervortrefflichste Rumpf eines nackenden Hercules, der auf einem Stock ohne Kopf, Füß und Arme sitzet. Auf dem Piedestal sind diese griechischen Buchstaben geschrieben" 2c.

5) Vgl. Thode, die Antike in den Stichen Marc Antons.

6) Herr Dr. Springer hatte auch die Güte, die Herstellung der beiliegenden Abbildung zu vermitteln.

quel modo morire sospeso da terra: L'Anteo non ha ne capo, ne braccia; e l'Hercole non ha le gambe"[1]). Es befand sich also in der That, so wie Albertini es angiebt, eine fragmentirte Gruppe des mit Antaios ringenden Herakles im Belvedere[2]), und nicht auf Seite Albertini's liegt ein Irrtum oder Mißverständnis vor, sondern Maffei, der überhaupt Albertini nur flüchtig benutzt zu haben scheint, hat die von diesem beschriebene Gruppe zu voreilig mit dem Torso identifizirt. Die beiden Werke sind vielmehr bestimmt von einander verschieden, und damit verliert die Stelle Albertini's jeden Anspruch, für die Geschichte des Torso's verwertet zu werden.

Aus dem Vorgebrachten wird man beurteilen können, welche Glaubwürdigkeit die ganz vereinzelte Angabe Assalti's verlangen darf, so lange wenigstens, als es nicht gelingt, ihr von anderer Seite eine Stütze zu verschaffen. Kaum zweifelhaft kann es indessen sein, daß sie die Nachricht von der Aufstellung des Torso's im Belvedere einfach Maffei entnimmt, welcher Assalti sicher ebenso gut vorgelegen hat wie Richardson. Eine Quelle für den anderen Teil, welcher den Fund im Campo di Fiore berichtet, hat sich überhaupt nicht ausfindig machen lassen. Aber wenn wir gesehen haben, in welch hohem Maße gerade in der Geschichte des Torso sich Flüchtigkeiten und willkürliche Interpretation an einander ketten und wie selbst ein P. A. Maffei und weiterhin ein Visconti davon nicht freizusprechen sind, so darf wenigstens die Vermutung ausgesprochen werden, daß auch die Nachricht über den Fundort auf einer Verwechselung mit dem anderen Herakles des Belvederegartens beruhe, der ja allerdings im Campo di Fiore gefunden wurde.

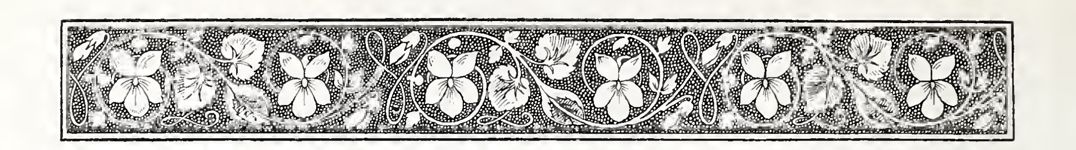
Noch sei zum Schlusse einer Variante gedacht, die ich bisher unerwähnt gelassen habe, und die sich auf noch spätere Autoritäten als Assalti stützt. Ich entnehme dieselbe Pistolesi, der, nachdem er zum Torso die Fundnotiz Assalti's mit Citirung der Metallotheca — in unverkennbarer Abhängigkeit von Visconti — mitgeteilt hat, hinzufügt (Vat. IV, 159) „Altri dicono si rinvenisse nelle terme di Caracalla; cosi il Vasi, e dietro ad esso il Nibby." Auf welche Stelle bei Vasi sich dies bezieht, ist mir nicht ersichtlich. Dagegen spricht sich allerdings Nibby unzweideutig in dem von Pistolesi angegebenen Sinne aus, und zwar in einer Anmerkung zu seiner Ausgabe von Nardini's Roma antica III, l. VII, c. VI, S. 274 (Ausg. 1819)[3]); ob dies die von Pistolesi gemeinte Stelle ist, kann ich freilich nicht mit Sicherheit sagen, wenigstens wird Vasi hier nicht als Gewährsmann bezeichnet. Da indessen in jedem Falle der zu Assalti eingangs gemachte Vorbehalt hier in noch verstärktem Maße gilt, so wird es nach allem im Vorstehenden Bemerkten keiner weiteren Erörterung bedürfen, daß hier einfach ein Irrtum vorliegt. Vielleicht — wie bereits an einer anderen Stelle angedeutet wurde — hat derselbe in einer Stelle Fea's seinen Anhalt, vielleicht aber handelt es sich auch um eine bloße Flüchtigkeit.

---

1) Aus Aldroandi wiederholt die Notiz Contarino (vgl. über diesen die Anm. oben): „Presso a Cleopatra si uede in terra un' Hercole non intiero, il quale tiene in braccio Anteo, per dargli a quel modo la morte, il che credo che saper douete: Questo Anteo non ha capo" (S. 156 f.), ferner Sandrart, Academie, I, 2, S. 35 (Beschreibung des Belvedere): „Bei dieser (d. i. Cleopatra) findet sich eine Statua, wie Hercules den Antaeum erdrucket. Denn nachdem jener mit diesem in Streit gerahten, und Antaeus von der Terra, als seiner Mutter, indem er auf ihr gestanden, Kraft empfangen, hat Hercules ihm diesen Vortheil benehmen, und ihn, von der Erden aufhebend, in den Armen erdrucken müssen. Hercules hat keine Beine, und Antaeus weder Kopf noch Arme".

2) O. Jahn, Ber. d. sächs. Gesellsch. 1868, S. 181 Nr. 27 hatte nach der Beschreibung Aldroandi's diese Gruppe vermutungsweise mit der im Codex Pighianus f. 206b abgebildeten identifiziren wollen, was nach der aus diesem gegebenen Reproduktion bei Beger, Hercules Ethnicorum Th. 16 nicht wahrscheinlich ist. Noch mehr gilt dies von dem Identifizirungsversuch Clarac's, musée III, S. CXC Vgl. zur Gruppe noch Justi, Winckelmann, II, 1, S. 36.

3) „In queste terme (d. i. den Caracallathermen) si sono trovati oggetti preziosi di arte in gran numero, frai quali si citano l'Ercole di Glicone, il torso di Belvedere, il Toro detto di Farnese, la celebre Flora" ꝛc.



Die Gartenhäuser des Palazzo Giustiniani zu Padua.

Mit Abbildungen.

Während der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts lebte zu Padua in würdiger Muße Luigi Cornaro (1467—1565 oder 66), ein Sprößling des edlen venezianischen Geschlechts, das der Republik vier Dogen, Cypern eine Königin gegeben hat.[1]) Ein Vorfahr Rigo, im Jahr 1365 wegen Totschlags aus Venedig verbannt, hatte sich in Padua ansässig gemacht und eine Tochter der angesehenen dortigen Familie De Legnamine geheiratet. Obwohl seither die Acht lange aufgehoben war, auch schon der Vater Luigi's das von jenem Vorfahren verwirkte venezianische Patriziat wieder erlangt hatte, scheint doch Vorliebe, vielleicht auch die Sorge für Verwaltung des ererbten Grundbesitzes den Urenkel an Padua gefesselt zu haben, wo er seit seinem 25. Jahr unausgesetzt lebte. Nachdem er seine Gesundheit, die durch unbedachtes Einstürmen auf die Kraft der Jugend so bedenklich erschüttert war, daß er von seinem 35. bis 40. Jahr gefährlich dahinsiechte, durch Änderung seiner Lebensweise wieder hergestellt hatte, blieb er der neuen Lebensführung, die darin bestand seine Natur sorgfältig zu studiren und was ihr wohlthat stets zu beobachten, in allem aber Mäßigkeit walten zu lassen, mit seltener Konsequenz treu und hatte es ihr zu danken, daß er das höchste Alter erreichte, das dem Menschen beschieden ist und bis zum Tode den vollen Besitz seiner Leibes- und Geisteskräfte behielt. So nimmt es denn auch nicht Wunder, wenn ihn seine Lebensphilosophie gleichsam zum Mäßigkeitsapostel einer Zeit machte, deren Tendenzen nichts weniger als gerade nach dieser Seite hin neigten, wenn er nicht müde wurde, die Lehren seiner Lebensführung zu preisen, sie in seinem berühmten Trattato della vita sobria an dem eigenen Beispiel auseinanderzusetzen und so nachdrücklich zur Nachfolge zu empfehlen, daß ihn schon die Zeitgenossen kurz und gut mit dem Beinamen Vita sobria auszeichneten.

Indes war ihm die Pflege seines leiblichen Ichs nicht Selbstzweck. Wenn er auch auf die politische Laufbahn, seinen Neigungen folgend oder durch die erwähnten Familienumstände veranlaßt, verzichtet hatte, füllte doch ebenso vielseitige wie nützliche Thätigkeit sein langes Leben auf das würdigste aus. Bewandert in allen Fragen, welche die Landwirtschaft, Bewässerung und Entsumpfung, Deichanlagen und Regulirungen betreffen, hatte er auf seinen Gütern zu Codevigo und Campagna in der Nähe von Padua wüste Ländereien kulturfähig, versumpfte Landstrecken fruchtbar gemacht und blühende Kolonien darauf gegründet, so daß er sich rühmen konnte, d'aver dato in questo luogo a Dio altare e tempio et anime per adorarlo. Ebensosehr lag ihm die Frage der Lagunen und der Befestigung seiner Vaterstadt Venedig am Herzen, und manches Memoire, das er darüber an die Behörden derselben richtete und das uns erhalten ist, zeugt für die Kenntnisse seines Verfassers in Mathematik und Hydraulik.

Wie auf diesen Gebieten des praktischen Lebens, so war Cornaro auch in Kunst und Wissenschaft teils selbst thätig, teils stets dafür begeistert und zugänglich. Was Padua an hervorragenden Geistern besaß, verkehrte in seinem gastfreien Hause, das er nach seinen eigenen Ideen und Entwürfen hatte erbauen und rings mit einem Garten umgeben lassen, dessen

---

1) Über Leben, Persönlichkeit und schriftstellerische Thätigkeit L. Cornaro's ist zu vergleichen: Burckhardt, Kultur der Renaissance Bd. II. S. 55 ff. 2; Anonimo di Morelli, ediz. Frizzoni S. 22 ff., wo auch andere Quellen dafür angeführt, teilweise im Auszug reproduzirt sind; vor allem aber Cicogna, Iscrizioni veneziane t. VI S. 687 ff. und 752 ff. und Bart. Gamba's Ausgaben der Discorsi di Luigi Cornaro intorno alla vita sobria. Padova 1816 u. 1826.

Pracht und Mannigfaltigkeit das Staunen und Entzücken der Besucher hervorrief, und das er zu einer Heimat aller Musen machte. Dort, in Räumen, die zu schmücken neben anderen Künstlern Tizian selbst nicht verschmäht hatte, fesselten die Gäste anregender Verkehr, scenische oder musikalische Aufführungen, deren Kosten bisweilen der Herr des Hauses mit bestritt, — hatte er doch, ein begeisterter Musikliebhaber, bis ins höchste Alter seine schöne Stimme erhalten, und konnte er sich doch rühmen, in seinem 83. Jahr noch una piacevolissima Comedia, tutta piena di honesti risi et piacevoli motti verfaßt zu haben. Wenn nun auch vermutlich in diesen Künsten die Leistungen Cornaro's nicht die Stufe des Dilettantismus überschritten, so muß seine Begabung für die Architektur nach den schriftlichen und zum Teil auch monumentalen Zeugnissen, die uns dafür überkommen sind, sich weitaus über jenes Niveau erhoben haben. Denn selbst wenn das begeisterte Lob, das ihm Fr. Marcolini in seiner Widmung des vierten Buches von Serlio's Architettura spendet, auf Rechnung des reichen Mäcens gesetzt werden wollte, so fällt das Zeugnis von Fachmännern wie der letztere (Libro VII cap. 3) und Palladio (I quattro Libri dell'Architettura, I. cap. 28) um so schwerer in die Wagschale, als sich insbesondere das des letzteren auf eine rein technische Frage, nämlich die Erfindung neuer Arten von Treppenanordnungen durch Cornaro bezieht. Überdies wissen wir durch gleichzeitige Nachrichten, daß dieser sogar einen Traktat über Architektur verfaßt hatte, der uns indes ebensowenig wie eine nähere Angabe seines Inhalts erhalten blieb.

Das glänzendste Zeugnis jedoch der Vorliebe und des Verständnisses Cornaro's für die ideelle, über das bloße Bedürfnis der materiellen Existenz hinausgehende Bethätigung der Führerin der übrigen Künste gewährt der Bau, welcher die Veranlassung zu vorliegender Studie bot, sowie das ungetrübte Freundschaftsverhältnis, in welchem der vornehme Patrizier mit dessen Schöpfer Giovanmaria Falconetto (1458—1534) lange Jahre hindurch bis zu seinem Tode unter demselben gastlichen Dache lebte. Was wir über Lebenslauf und Werke des Künstlers wissen, verdanken wir fast ausschließlich der kurzen Biographie, die ihm Vasari widmet.[1]) Da seine Angaben über die Künstler Venedigs und zum Teil auch der Terra ferma auf den Mitteilungen des zumeist dort lebenden Bildhauers und Dichters Danese Cattaneo von Carrara beruhen, so verdienen sie mehr Vertrauen als jene über die Kunst des sonstigen Oberitaliens. Was insbesondere Falconetto betrifft, kann man ihnen vollen Glauben beimessen: war ja doch Cattaneo wiederholt in Padua thätig, woselbst er auch 1573 starb, und kannte er doch Falconetto's Gönner persönlich, wie ein erhaltener Brief desselben an Cornaro beweist (s. Temenza, Vite etc. Venezia 1778 S. 280).

Giammaria Falconetto entstammte einer Veroneser Künstlerfamilie, die ihrer Vaterstadt seit Stefano da Zevio (geb. 1393) durch drei Generationen fünf Maler, wenn auch außer dem genannten von wenig Bedeutung, gegeben hatte. Von seinem Vater in der Malerei unterrichtet, scheint doch die Vorliebe Falconetto's für die Architektur, und zwar zunächst für deren klassische Überreste früh sich gezeigt zu haben, wohl geweckt von dem Vorbild seines berühmten Landsmannes Fra Giocondo, der ihm in der Aufnahme der antiken Bauwerke Verona's vorangegangen war. Auch Falconetto maß und zeichnete dieselben (nach seinen Auf-

---

1) Im Leben Fra Giocondo's und Liberale's da Verona (ed. Milanesi V. S. 289 u. 318 ff.). Was die auf Vasari folgenden Autoren, wie Dal Pozzo, Maffei, Temenza, Milizia und neuerdings Selvatico und Ricci über Falconetto beibringen, läuft — ganz vereinzelte verwendbare Angaben abgerechnet — entweder auf eine Kürzung oder auf rhetorisches Breittreten seiner Erzählung hinaus; wo sie einmal davon abweichen, erweisen sich ihre Nachrichten zumeist als falsch. Von Gleichzeitigen erwähnen weder Scardeonius (De antiquitatibus Urbis Patavii, 1560) noch Serlio oder Palladio Falconetto's, obwohl die beiden letzteren der durch ihn für Cornaro ausgeführten Bauten gedenken. Erst Bernasconi bringt in den Studi sopra la storia della pittura italiana, Verona 1864, wertvolle selbständige Beiträge, die sich jedoch fast ausschließlich auf die kritische Würdigung Falconetto's als Maler beziehen, indessen auch einige biographische Daten Vasari's berichtigen. Über des Künstlers Thätigkeit als Maler ist sodann noch zu vergleichen Crowe und Cavalcaselle's Geschichte der italienischen Malerei, Bd. V. S. 497 ff. und Lübke's Geschichte der italienischen Malerei, Bd. II, S. 571 ff., wo besonders die von den ebengenannten Autoren nur kurz erwähnten neuaufgedeckten Fresken des Meisters im Dom zu Verona ausführlich gewürdigt werden.

nahmen fertigte G. Caroto die Zeichnungen zu den Abbildungen von Torello Saraina's De origine et amplitudine civitatis Veronae, 1540), und wanderte dann nach Rom, wo er zwölf Jahre hindurch, etwa bis 1490, sich dem Studium der Altertümer in Architektur und Skulptur widmete, sie bis ins Kleinste aufnahm, und Nachgrabungen veranstaltete, um die Grundpläne der einzelnen Bauwerke feststellen und hiernach — einer der ersten — Restaurationen derselben fertigen zu können. Dabei soll er seine Nachforschungen über die ganze Campagna bis ins Neapolitanische und in das Herzogtum Spoleto ausgedehnt und seinen Unterhalt gewonnen haben, indem er die Hälfte der Woche immer bei Malern arbeitete. In die Heimat zurückgekehrt wendete er sich der Malerei zu, wohl aus Mangel an würdigen architektonischen Aufträgen, — wie wir denn dem 26jährigen Zeitraum seines Veroneser Aufenthalts wohl eine Anzahl von Tafel- und Wandgemälden, jedoch kein einziges Bauwerk sicher zuweisen können. Vermutungsweise möchte ihm Bernasconi drei Häuser, deren Fassadenmalerei von ihm herrührt, die gleichfalls durch ihn ausgemalte Kapelle S. Biagio in SS. Nazaro e Celso sowie eine zweite in Strada della Vittoria zuschreiben.

Bezüglich der eingehenderen Würdigung der malerischen Werke Falconetto's, deren vornehmste die Deckenmalereien der genannten Kapelle S. Biagio (1493), Wandgemälde in den beiden Seitenschiffen des Domes (1503) und in der ehemaligen Kirche S. Pietro Martire (jetzt Oratorio del Liceo Maffei, ca. 1509—16) sind, müssen wir auf die angegebenen Quellen verweisen. Es genüge hier für ihre allgemeine Charakteristik anzuführen, daß sie sich in den Grenzen der Dekorationskunst bewegen und nicht gewöhnlichen Sinn für Raumgliederung mit Hilfe der Linearperspektive bekunden; in dem Überwiegen der architektonischen Scheingliederungen über die figürliche Darstellung verraten sie die Vorliebe des Malers für die Baukunst, in dem Formencharakter jener aber seinen Eifer für die Nachbildung der klassischen Monumente, während die Figuren etwas ängstlich schwerfälliges, „blockmäßiges" haben und die sparsame Verwendung der Farben (das Gros der Dekoration ist stets grau in grau gehalten) auf einen unausgebildeten koloristischen Sinn schließen läßt. Der Charakter der Behandlung, insbesondere die Anwendung der verkürzten Untensicht in jener frühsten größeren Arbeit Falconetto's in der Kapelle S. Biagio läßt die Überlieferung, die ihn als Schüler Melozzo's bezeichnet (Anon. di Morelli, ediz. Frizzoni, p. 22), um so glaubhafter erscheinen, als dieser Meister seit etwa 1478 in Rom beschäftigt war, wo auch Falconetto um dieselbe Zeit weilte. Ebenso stark war aber auch der Einfluß Mantegna's auf Falconetto (den dieser übrigens mit der ganzen gleichzeitigen Veroneser Malerschule teilt), wenn er auch selbst in dem Moment, worin das Vorbild des Meisters am leichtesten erreichbar scheint, nämlich in der malerisch-dekorativen Nachbildung der antiken Architektur und Skulptur, weit hinter dessen reinem Gefühl für Maß und Formen zurücksteht.

Der Fleiß, denen die angeführten Werke Falconetto's in Verona, sowie andere von Vasari erwähnte, heute nicht mehr nachweisbare Arbeiten in Mantua und Osimo ihre Entstehung dankten, scheint den Meister indes nicht abgehalten zu haben, während der unruhigen Jahre, wo im Krieg der Liga von Cambrai zwischen Kaiser Maximilian und Venedig um den Besitz der Terra ferma gekämpft wurde und Verona von den Kaiserlichen besetzt war (1509—1516), sich auch an politischen Umtrieben zu beteiligen, und bei der Bevölkerung der Vorstadt S. Zeno, wo er wohnte und sich großer Beliebtheit erfreute, in Wort und That für die Sache des Kaisers Propaganda zu machen. Dies trug ihm denn auch manchen Arbeitsauftrag (u. a. für die kaiserlichen Schilde an den öffentlichen Gebäuden), reichen Lohn sowie Gnaden und Privilegien ein. Als aber die Venezianer durch den Frieden wieder in Besitz der Stadt kamen (1517), war er infolge davon gezwungen nach Trient zu fliehen, wo er eine Zeitlang lebte (von seinen dort ausgeführten Malereien kennen wir nichts mehr), bis eine allgemeine Amnestie ihm die Rückkehr ins Vaterland möglich machte.

Was den Meister veranlaßt hat, statt nach Verona zurückzukehren sich nach Padua zu wenden, wissen wir nicht; doch war es sein guter Stern, der ihn dorthin geleitete. Denn hier sollte es ihm während der letzten Jahre seines Lebens vergönnt sein, wenistens einige Werke in der Kunst zu schaffen, die seine Phantasie, wenn auch bisher nur im Entwerfen großartiger Pläne,

stets beschäftigt hatte, und es sollte ihm glücken in ihnen vorzugsweise seinen Namen der Nachwelt zu überliefern. Der nachmalige Kardinal Bembo, der sich 1521 vom Sekretariat am päpstlichen Hof zu litterarischer Muße nach Padua zurückgezogen hatte, soll Falconetto's Bekanntschaft mit Cornaro vermittelt und dieser an des Meisters gründlichen Kenntnissen, die er mit natürlicher Beredsamkeit mitzuteilen verstand, wie an seinem witzigen, lebensfrohen Wesen so viel Gefallen gefunden haben, daß er ihn zu seinem architektonischen Beirat erkor und alsbald samt seiner zahlreichen Familie in sein Haus aufnahm, wo jener nun bis zu seinem Tode (wie Vasari angiebt 21, nach unseren obigen Angaben jedoch bloß 13 oder im besten Falle 17 Jahre lang) in ungetrübter Harmonie und Freundschaft mit seinem Gönner lebte, „der ihn wie einen Bruder, ja wie sich selbst liebte" (Vas.). In seiner Gesellschaft unternahm er eine Reise nach Rom, das er auch während seiner Veroneser Zeit wiederholt besucht hatte, und weihte Cornaro, den die Aufnahmen und Restaurationspläne des Meisters ganz für die Antike begeistert hatten, an Ort und Stelle in ihre genaue Kenntnis ein. Als eine Frucht dieses Römerzuges ist denn auch die Ausführung der beiden Ziergebäude anzusehen, die wir gleich näher besprechen wollen und die, wohl kurz nach der Rückkehr begonnen, 1524 vollendet wurden. In ihnen kam in Padua zuerst, und zwar später als anderswo, die Bauweise der goldenen Zeit zur Geltung. Denn so günstig sich auch in der frühen Renaissance der Boden Padua's für die Wiedererweckung des Altertums in Litteratur, wie in Malerei und Skulptur erwies — wer gedenkt nicht der glänzenden Reihe ihrer Bahnbrecher von Petrarca bis Mantegna herab? — die Baukunst hatte mit der Entwickelung ihrer Schwestern nicht gleichen Schritt zu halten, ja überhaupt nur eine halbwegs bedeutende Schöpfung, Biagio Rosetti's Loggia del Consiglio, hervorzubringen vermocht. Erst vom Auftreten Falconetto's datirt ihr höherer Aufschwung, wie denn in der Reihe der wenigen Gebäude, welche die Stadt aus der Zeit der Hochrenaissance aufzuweisen hat, den Bauten im Hofe des Palazzo Giustiniani unbestritten der Ehrenplatz gebührt.

Wahrscheinlich hatte es der Meister auch nur dem Ruf, den ihm die glückliche Lösung dieser Aufgabe verschafft haben mochte, zu danken, daß ihm in den letzten Lebensjahren noch einige Aufträge für öffentliche Monumentalbauten zuflossen: er errichtete zwei der Stadtthore von Padua (dessen Befestigungen unter dem Dukat Andrea Gritti's erweitert wurden), Porta S. Giovanni (1528) nnd Porta Savonarola (1530) und baute das Hauptportal des Palazzo del Capitanio gegen Piazza dei Signori aus (1532). Falconetto folgt in diesen Werken dem von Guglielmo Bergamasco gegebenen Vorbild, der in der Porta Portello (1518) zuerst das Motiv des römischen Triumphbogens für ein modernes Stadtthor angewendet hatte; allerdings mit dem Unterschied, daß hier die Formen und Dekorationsmotive der venezianischen Frührenaissance noch gleichsam ausklingen, während Falconetto's Thorbauten durchaus die Sprache der Hochrenaissance reden. Der nach seinen Plänen begonnene Bau der Dominikanerkirche S. Maria delle grazie in Vanzo geriet wegen Mangel an Mitteln bald ins Stocken und wurde später im Barockstil ausgeführt; ein ähnliches Schicksal hatten seine Entwürfe für Grabmäler zweier Mitglieder der Familie Cornaro: der Königin von Cypern und des Kardinals Marco für S. Salvatore zu Venedig. Welcher Anteil dem Meister an der Ornamentirung der Decke und vorderen Abschlußwand der Capp. del Santo in S. Antonio zu Padua zukommt, bleibt zweifelhaft. Allerdings existirt der Kontrakt, der für diese Arbeiten am 28. Januar 1533 mit ihm abgeschlossen wurde; allein da Falconetto schon im nächsten Jahre stirbt, und die Decke erst nach 1540 durch Tiziano Minio ausgeführt wird (Vas. VII, 516), so ist wohl anzunehmen, der Tod habe ihn mitten bei den Entwürfen dazu ereilt, und es wird das Hauptverdienst an diesen letzteren dem Jac. Sansovino bleiben müssen, der ja damals vielfach für diesen Bau beschäftigt war. Auch daß Minio, dem die Ausführung von allen Quellen beigemessen wird, bei Falconetto's Tode erst 17 Jahre zählte, spricht dafür, daß bei Lebzeiten des letzteren wohl nichts an der Arbeit geschah. (Schluß folgt.)

Bücherschau.

Die Kunstschätze Italiens in geographisch-historischer Übersicht geschildert von Carl von Lützow. Stuttgart, Verlag von J. Engelhorn.

Der Umstand, daß der Verleger zum Weihnachtsfest eine neue Ausgabe dieses mit seltenem Reichtum ausgestatteten Prachtwerkes veranstaltet hat, um dasselbe durch eine Ermäßigung des früheren Preises um fast die Hälfte auch weniger bemittelten Kunstfreunden zugänglich zu machen, giebt uns die willkommene Veranlassung, einen Blick auf die Gesamtleistung zu werfen, was an dieser Stelle noch nicht geschehen ist. Nach der Einführung Lübke's, dessen Beurteilung sich jedoch nur auf zwei Lieferungen, ungefähr den zwölften Teil des Werkes, stützte (s. Bd. XVIII, S. 96 ff.), ist in diesen Blättern, aus leicht begreiflichen Rücksichten, nur beiläufig auf die Fortsetzung desselben aufmerksam gemacht worden. Angesichts der monumentalen Leistung des Verlegers und der schriftstellerischen des Autors, die, trotz des bescheidenen Titels, weit über den Wert einer auf kompilatorischen Studien beruhenden Periegese hinausgeht, ist ein erneutes Eingehen auf diese nach Inhalt und künstlerischer Begleitung desselben gleich imponirende Schöpfung wohl gerechtfertigt.



Bildnis Pintoricchio's von Raffael. Galerie Borghese in Rom.

Wenn wir oben den Ausdruck „Prachtwerk" gebraucht haben, so verbinde man damit nicht den Begriff einer Sammlung von mehr oder minder wertvollen Kunstblättern und Textillustrationen, welche durch einen sich gefällig anschmiegenden Text in Verbindung gebracht worden sind. Auch wenn man den illustrirenden Schmuck beiseite ließe, würde die Arbeit

v. Lützows einen stattlichen Band ausmachen, und die Handlichkeit desselben würde vielleicht die kritischen Vorarbeiten des Verfassers, die sich jetzt nur dem schärfer prüfenden Auge zu erkennen geben, in ein helleres Licht stellen. Wir wären dann um einen neuen Führer durch Italien bereichert, der sich auch neben dem altbewährten, aber immer wissenschaftlicher werdenden „Cicerone" in Ehren behaupten würde. In der gegenwärtigen Form ersetzt das Werk freilich denen, die an der Scholle kleben bleiben müssen, die Reise ins hesperische Land, soweit sie Kunstinteressen verfolgen würde, und für diejenigen, welche in der Lage sind, diese Reise antreten zu können, ist es eine Vorschule, welche von keinem ähnlichen Werk übertroffen wird. Giebt doch der Verfasser, ohne den kritischen Apparat bloßzulegen, in seinen nach Landschaften gruppirten Schilderungen die Summe aller Forschungen wieder, welche in jüngster Zeit neues Licht über das Kunstschaffen Italiens und seinen gegenwärtigen Kunstbesitz verbreitet haben. Sein Werk trägt auf dem Widmungsblatte nicht umsonst den Namen Giovanni Morelli's, welcher in diesen Blättern zuerst das Licht seiner „Phänomenologie der Kunst" hat leuchten lassen und dessen Methode durch C. v. Lützow vielfach geistig vertieft worden ist, nachdem man ihr allzu schematisches Spiel mit Äußerlichkeiten vorgeworfen. Doch das ist nur ein Rüstzeug der Forschung, deren Ergebnisse C. v. Lützow hier in der ihm eigenen wohlgerundeten Form der Darstellung niedergelegt hat, über welche nur diejenigen die Nase rümpfen, die über dem Aufspüren von



Vom Grabmal des Bischofs Salutati, von Mino da Fiesole. Dom zu Fiesole.

stilistischen Merkmalen und den Urhebern der Kunstwerke den Sinn für die Seele des Kunstwerkes selbst und die Empfindung verloren haben, daß derjenige, der über Kunst schreibt, in seiner eigenen Darstellung den Reflex eines Kunstwerkes zu zeigen hat. Bei der jetzt zur Manier gewordenen Nachlässigkeit der Form in verschiedenen kunstwissenschaftlichen Werken, deren Autoren den Mangel an Fähigkeit unter dem Vorwande, nicht geschmeidiger und populärer d. h. besser schreiben zu wollen, verbergen, muß einmal die Notwendigkeit einer künstlerischen Darstellungsform in Schriften über Kunst nachdrücklich betont werden.

Neben jenem Rüstzeug einer säubernden und zugleich aufbauenden Kritik, welche manchem falschen Götzen gläubiger Kunstanbetung den Glorienschein vom Haupte reißt, aber auch manches verborgene, verkannte oder mißachtete Werk seinem wahren Urheber zurückgiebt und ihm damit zu höherer Ehre verhilft, hat C. v. Lützow durch seine Anordnung des Stoffs auch für die Betrachtung der geschichtlichen Entwickelung der italienischen Kunst eine neue Methode zur Anwendung gebracht. Indem er seine Schilderung nach topographischen Gesichtspunkten ordnet und demgemäß in acht Abschnitte (Venedig und sein Kunstgebiet; die Lombardei mit Piemont und Genua; die Städte der Emilia von Piacenza bis Ravenna; Toskana; Umbrien und die Marken; Rom und Umgebung; Süditalien; Sicilien) gliederte, konnte er durch Hervorhebung der verschiedenen Stammescharaktere, die viel stärker auf die Individualität zahlreicher Künstler eingewirkt haben, als ihre Lehrer und Schulgenossen, ein viel klareres Bild von dem vielverzweigten und überaus mannigfaltigen Kunstleben Italiens entwerfen, als es bisher den systematisch nach Schulzusammenhängen anordnenden Historikern gelungen ist. Darin liegt die wissenschaftliche Bedeutung eines Werkes, dessen künstlerische Erscheinung auf den ersten Blick mehr für das größere Publikum berechnet zu sein scheint.

Von den einzelnen neuen Ergebnissen kritischer Forschung wird das eine oder andere wohl zu Erörterungen Anlaß geben. So z. B. das männliche Bildnis aus Raffaels Jugendzeit in der Galerie Borghese zu Rom, welches wir als Probe für die vortreffliche Ausführung der Holzschnitte, die das Werk zieren, mitteilen. Das Bild, früher dem Holbein, dann dem Perugino zugeschrieben, ist in seiner unteren Partie unvollendet geblieben und wird jetzt nach dem Vorgange Morelli's von Lützow für Raffael in Anspruch genommen. Ohne in die Weitherzigkeit und den Autoritätsglauben von Crowe und Cavalcaselle zu verfallen, wird man doch angesichts der Thatsache, daß Raffael viel stärker mit Atelierhilfe gearbeitet, als man bisher hat einräumen wollen, weniger skeptisch verfahren müssen. So wird C. v. Lützow vermutlich auch Recht behalten, wenn er die Zweifel an der Echtheit des Doppelbildnisses des Navagero und Beazzani in der Galerie Doria-Pamfili aufgiebt.

Holzschnitte und Zinkotypien würden, trotz ihrer großen Zahl, den malerischen Reiz zahlreicher Gemälde und plastischer Kunstwerke nicht genügend zur Anschauung gebracht haben, wenn nicht die Radirung ergänzend hinzugetreten wäre. Das ist denn auch in so reicher Fülle geschehen, daß wir nicht weniger als 51 Radirungen zählen, welche von Künstlern wie W. Unger, Wörnle, Halm, Krauskopf, L. H. Fischer, F. Böttcher, D. Raab u. a. mit oft bewährtem Geschick, zum Teil mit außergewöhnlichem Gelingen ausgeführt worden sind. Alles in allem giebt das Werk nach seinem Inhalt wie nach seinen künstlerischen Beigaben die Summe des derzeitigen Wissens und Könnens in historischer Darstellung, Kritik und nachschaffender Thätigkeit. **Adolf Rosenberg.**

Franz Lenbachs zeitgenössische Bildnisse. Vierzig Heliogravüren von Dr. E. Albert. München 1887, Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft, vormals Friedrich Bruckmann. Fol. in Leder geb.

Eine stolze Reihe von Herrschern, Staatsmännern und Führern im Reiche der Geister, von edlen Frauengestalten anmutig begleitet und durch die Kunst des genialsten deutschen Bildnismalers der Gegenwart verherrlicht, in meisterhaften heliographischen Reproduktionen:

wer könnte sich eine fesselndere und zugleich gewichtigere Publikation denken! Der Herzschlag der Epoche pulsirt darin; an jeder dargestellten Persönlichkeit von Bedeutung hängen Welterinnerungen; von allen Blättern spricht zu uns der Genius der modernen deutschen Kunst, dessen Schwingen mächtig gewachsen sind im Schicksalslaufe der Dinge.

Den Reigen eröffnet Kaiser Wilhelms mildes, von Sorgen erfülltes Greisenantlitz. „Werden sie zu bewahren wissen, was ich gegründet?" glauben wir zu hören. Dann erscheint die hochragende Gestalt des deutschen Kronprinzen, in der weißen Kürassieruniform, den Feldherrnstab aufstützend, ruhig und siegesbewußt. Mit eigener Wehmut ruht das Auge auf diesen Zügen und kann es nicht fassen, daß über ihnen ein finsteres Verhängnis schweben soll. Ludwig I. und Prinz Ludwig von Bayern mit seiner Familie folgen. Dann fesselt uns das kluge, feine Priesterprofil Leo's XIII., und unmittelbar nach ihm zeigt sich Bismarcks treuherzig ernst unter dem breiten Hut hervorschauendes Antlitz, wie es Lenbach mit monumentaler Wucht für alle Ewigkeit festgestellt hat. Richard Wagner, Marco Minghetti, das weiche, fast schwammige, wie ein Sebastiano del Piombo dreinschauende Bildnis Paul Heyse's, Gladstone, Döllinger, Liszt, Wilhelm Busch, das schöne Porträt des Kapellmeisters Levi schließen sich an, und mitten in diese Reihe friedlicher Größen ist auch Moltke's durchfurchter, klar und ernst blickender Kopf hineingestellt. — „Na, na, ganz so schlimm sieht er denn doch nicht aus", äußerte einmal ein naiver Berliner aus dem Publikum vor dem Lenbachschen Bilde der Nationalgalerie. Und der große Schlachtendenker selbst, der zufällig in Civil anwesend war und die Äußerung hörte, setzte in seiner schlichten Weise köstlich hinzu: „Lenbach will so etwas hineinlegen vom Helden, — was ich nicht habe."

Die Galerie der weiblichen Bildnisse weist manches Blatt auf, dem geschichtliche Bedeutung mit Schönheit gepaart einen doppelten Wert verleihen, wie dem herrlichen Profilporträt der Königin Margarete von Italien. Bei den meisten genügt der erste Anblick, um Jedermann zu fesseln. Wenn uns die männlichen Bildnisse namentlich durch die Geistigkeit des Ausdrucks imponiren, ist es in den weiblichen durchaus der vitale Reiz der Erscheinung, von welchem die Wirkung ausgeht. In den männlichen tritt der Künstler bedeutsam hervor, in den weiblichen der Mensch; in jenen die Individualität, in diesen die Gattung und zugleich die Schule. Manche von Lenbachs weiblichen Porträts haben einen Makartschen Zug, nur daß sie in der Betonung sinnenfälliger Momente nicht so weit gehen wie der feurige Salzburger. Im Ganzen aber zeigt die Musterung von Lenbachs Frauenschönheiten, daß es doch ein mehr witziges als wahres Wort war, das einer unserer Wiener Mitarbeiter vor Jahren einmal fallen ließ: „Von Lenbach lasse ich mir meine Großmutter malen, aber nicht meine Geliebte."

Wenn sich ernste Kunstfreunde beiderlei Geschlechts an uns mit der Frage wenden würden, was wir ihnen denn von all den vielen empfehlenswerten Weihnachtsgeschenken dieses Jahr am allerwärmsten empfehlen, so möchten wir antworten: diese „Zeitgenössischen Bildnisse". L.

Neue Kunst. Von **Herman Helferich.** Berlin, Verlag von F. & P. Lehmann. 1887. 74. S. 8.

*Bei der Lektüre dieser zuerst einzeln in der „Nation" erschienenen, dann in Broschürenform gesammelten Betrachtungen muß man die abgerissene, bisweilen sprunghafte Form und manche Wunderlichkeiten der Anschauungsweise des Autors mit in den Kauf nehmen: im Ganzen und Großen aber bietet die kleine Schrift einen geistvollen Beitrag zur Charakteristik der modernen deutschen Kunst und ihrer tonangebenden Meister, und wird gewiß von Vielen mit Genuß und Beifall gelesen werden.

Den Ausgangspunkt nimmt der Verfasser bei Piloty's Tod, mit dem er die Reihe der großen Historienmaler für geschlossen erachtet, und zugleich die der großen deutschen Akademiedirektoren unseres Jahrhunderts. Cornelius, Kaulbach, Piloty repräsentiren die drei Akte des Drama's, das sich endgiltig abgespielt hat. Die Charakteristik Piloty's ist vortrefflich, wenn auch nicht in jedem Striche neu. Der Maler der „Unglücksfälle in Reiterstiefeln"

(Schwinds Witzwort) gehörte nach Helferich zu denjenigen Künstlern, „denen der Samtrock Sache der Überzeugung ist“. Führte ihn der Drang einmal über das kostümliche Interesse hinaus, so wurden seine Helden im Ausdruck übertrieben und pathetisch. Ein ergötzliches Beispiel dafür bietet Piloty's „Columbus“, der auf dem Verdeck seines Schiffes „inmitten von ganz wundervollem Tauwerk steht und dem in diesem Augenblick die Küste in Sicht kommt. Man sieht's, daß sie ihm in Sicht kommt. Wer nicht gerade Amerika entdeckt, macht solche Augen nicht“.

Wichtiger für die Beurteilung der augenblicklichen Sachlage ist das folgende Kapitel: „Piloty's Erbe“. — Auf Piloty folgte Fritz August Kaulbach, der elegante Eklektiker, die personifizirte Delikatesse, die Grazie, Kaprice, „ohne Pietät vor der Natur, ohne Sachlichkeit“, bei allem unbestreitbaren Talent ein „Manierist“. — „Jetzt kommen nicht große Künstler mehr, feine Künstler kommen“. — Würde die Ernennung eines solchen zum Direktor der tonangebenden Akademie — in Frankreich möglich sein, fragt Helferich. Entschieden: nein! „L'école c'est la tradition“ heißt es in Frankreich. „Die Franzosen, diese unruhigen Leute, haben in der Anschauung über Kunst sehr viel Ruhe. Poussin, Lebrun, Lesueur, Ingres sind feste Säulen ihrer Tradition, an denen nicht gerüttelt werden darf.“ Niemals hat die französische Akademie „einen Maler des Chic, obgleich sie wahrhaftig Auswahl genug unter ihnen hätte in Frankreich, für eine öffentliche Lehrstelle an ihrem Unterrichtsinstitute engagirt. Die Beamten für das öffentliche Kunstwohl entnimmt der Staat dort aus jener Klasse von Malern, die weniger Vertreter eines eigenartigen individuellen Talentes als solide Techniker von allgemein gebildeter Kunstanschauung sind.“

Es folgt dann ein Gang durch die Berliner Jubiläumsausstellung v. J. 1886. Der Verf. beginnt ihn mit den Engländern, die ihm den ersten Ruhepunkt in dem Trubel des Bildermarktes gewähren. Es dominirten damals die Präraphaeliten der zweiten Generation, „deren Ideal Swinburne besungen, Burne Jones gemalt hat, und als deren gemeinsames Modell, das den Typus aller Gestalten hergiebt, die schlanke, lilienstengelartige Miß Ellen Terry bekannt ist“. Die Perle der Ausstellung, Herkomers „Miß Katerina Grant“, die junge Dame in Weiß mit den leuchtenden dunkeln Augen, wird eingehend gewürdigt, aber allzu überschwänglich „herrlich wie die Frauengestalten des Phidias“ genannt. Dem ganzen Saal bleibt trotz dieses Juwels eine Nachwirkung anhaften, gemischt aus Vornehmheit und Langweile.

Freudiger, festlicher, unterhaltlicher sieht es bei den Österreichern aus. Helferich betont ihren Hang zum Spielenden und Dekorativen, im Gegensatze zu den ernsten Norddeutschen, „bei denen die Kunst sparsam gesät ist,“ die daher etwas „Rares, Belehrendes, Bedeutungsvolles“ in ihr sehen und suchen. „Wo in aller Welt Enden sich Österreicher Ateliers einrichten, immer richten sie sie am schönsten ein“. Das Stillleben, die Landschaft von feiner Schönheit (Jettel, Schindler, Lichtenfels), das zierliche Kostümgenre bilden die starken Seiten der heutigen österreichischen Kunst, in welcher Makarts Erbe fortwirkt, wenn auch Helferich mit manchen Anderen behaupten will, sein Ruhm sei im Erbleichen. Er nennt die „Fünf Sinne“, die Lünetten für das kunsthistorische Hofmuseum und die architektonischen Entwürfe. — In den Lünetten, in welchen bekanntlich die großen Maler der Vergangenheit in Porträts vorgeführt und durch ihnen beigegebene Frauengestalten charakterisirt werden, findet er, „trotz der Schwäche dieser Charakterisirung im allgemeinen, es doch bewundernswert, mit welcher Feinfühligkeit manches gegeben wurde: so die Frau, welche neben Dürer sitzt; in dem blaugrünen Gewand und dem bleifarbenen weißen Schleier sind wirklich die Farbenelemente Dürers alle enthalten; und für Makart ist hiermit die Biographie fertig“. — „Der einzige österreichische Künstler, der neben Makart genannt werden könnte, ist der Bildhauer Tilgner,“ sagt Helferich und weist an ihm nicht nur die originelle Begabung für Polychromie, sondern auch die seltene Fähigkeit nach, schon durch das Arrangement der plastischen Darstellung die Individualität zu charakterisiren. Auch Canon und Angeli werden treffend und fein gewürdigt, während der Verf. dem schönen Talente Franz Rumplers nicht gerecht wird.

Nach einigen kurzen Bemerkungen über die Italiener, die Virtuosen der „pittoresken Augenblicksideen“ und die „mehr tüchtigen als malerischen“ Skandinavier, die sich mit ihren zarten Frühlingslandschaften über den ihnen von der Natur versagten Wonnemonat hinwegtäuschen, werden wir dann wieder zur deutschen Kunst zurückgeführt. Der Grundton, in dem von ihr gehandelt wird, ist kein sehr tröstlicher. Allen Richtungen, sagt Helferich, die man wahrnehmen kann, der einfach darstellenden, der kritischen, wie der poetischen, haftet ein gemeinsamer Zug an: „das Fehlen der Naivetät“. Am fühlbarsten ist dieser Mangel an allen denjenigen Werken, „die der Phantasie von rechtswegen bedürfen, die aus dem Gemütsleben entspringen“. Auch Uhde und seinen Nachfolgern „fehlt die sich hingebende Liebe zur Natur um ihrer selbst willen; es fehlt ihnen der gute Geist der Unbefangenheit; sie sind nichts als eine Gruppe feiner Manieristen“. „Für die Uhdeschule giebt es nur die Beleuchtung von rückwärts, sie anerkennt nur geweißte Wände, sie kultivirt nur Fußböden mit Ziegelbelag, als Stühle nimmt sie nur die holländischen Rohrstühle mit hohen Lehnen, Menschen existiren für sie nur mit blassen Gesichtern, — und mit sehr großen Füßen“. Gegen die „seelische Kunst“, wie sie z. B. auf dem Bilde: „Lasset die Kindlein zu mir kommen“ bei dem kleinen Kindchen im Mittelpunkte der Komposition entzückend hervortritt, verschließt sich der Autor keineswegs. An der Hauptfigur dagegen findet er kein Gefallen. „Dieser Christus ward nur ein pestalozzihaft kinderfreundlicher Pädagog aus Sachsen“. Sympathischer ist er ihm auf dem Abendmahl, das auch als Ganzes ein „Gemälde von feierlicher Wirkung“ genannt wird. — Die feinen malerischen Talente, wie Holmberg, Harburger u. a. wissen dem strengen Autor einigen Beifall abzuschmeicheln; vor dem temperamentvollen Albert Keller hat er ernsten Respekt; ein Genrebild von Schlabitz: „Das Solo“ nötigt ihm wegen seiner naiven Wahrheit die rückhaltloseste Bewunderung ab; unter den Historienmalern wird Matejko, „ein vielleicht etwas barbarisches, aber starkes Talent,“ mit rühmenswerter Unbefangenheit gewürdigt, während der Verf. für Gesellschap, „den Mann der pathetischen Phrase mit dem Gestus von Cornelius“, die grausame Prozedur gewählt hat, seine „totgeborne Weise“ in der „historischen Abteilung“ abzuhandeln. Bei der Besprechung der „Vorgänger“, die in der Jubiläumsausstellung ein so fesselndes Intermezzo bildeten, fällt manches lesenswerte Wort über andere Koryphäen der Berliner Schule: so über Gustav Richter, den Erben von Magnus, über Menzel, den Erben Krügers. Wenn Helferich vor Menzels „Krönungsbild“, vor seinem „Überfall bei Hochkirch“, vor seinen „Adressen“ die tiefste Ehrfurcht bezeugt, wünschte er auf seinem „Marktplatz in Verona“ dagegen „nicht mehr Geistesreichtum entfaltet, als in der leibhaftigen Scene der Wahrscheinlichkeit nach liegen kann“, und sagt: „Das Bild, so interessant es auch in der Technik ist, macht auf mich den Eindruck, als hörte die Kunst hier auf und finge der Hogarth an“. — Die „erstaunlichen“ Porträts in kleinem Format von Knaus zählt er, wie natürlich, zu den Glanzpunkten der modernen Kunst. Aber die tiefste Sympathie fühlt der Autor offenbar mit Böcklin. „Der Trost und die Augenweide derer“, — sagt er — „die die Darstellung nackter Wirklichkeiten wie den unwirklichen Spiritualismus und den akademisch angehauchten Idealismus gleichmäßig fliehen, ist Arnold Böcklin, das naturalistisch-phantastische Genie“. Und doch — „auch Böcklin erkrankte!“ Neben Werken von vollkommener Schönheit, die sein „Naturgefühl ohne Gleichen“ offenbaren, bringt er Unbedeutendes und Andres, das „an der Grenze des Genießbaren“ liegt. „Selten, stets vereinzelter, packt ihn auch das einfach Schöne. Dann freilich ist es ganz und gar rührend, und nichts Lieblicheres kann man sich denken, als sein Bild des Eremiten in der Morgenandacht, das die Nationalgalerie so glücklich war in ihren Besitz zu bringen“. — „Es ist wie wenn Fra Filippo die Hand geführt hätte“.

Wie aber herauskommen aus dieser der vollen Wahrheit und Naivetät verlustig gewordenen Kunst, deren hellste Gestirne von Flecken getrübt erscheinen? In einem Schlußkapitel, betitel „Unsere Ideale“, sucht der Verfasser diese Frage zu beantworten. Weg mit den Historienbildern, deren Inhalt uns nichts angeht, ruft er aus; weg auch mit den kostümirten Genrescenen! Es fallen alle diejenigen, die nicht zu malen verstehen; denn der Ton ist es, der die Musik macht! Um Idealität sorgen wir nicht; sie wird nicht „gemacht“, sie ist die

Folge einer Potenz. Sieht ein Temperament die Natur an, ist eine Persönlichkeit dem Betrachtenden eigen: dann ergiebt sich ein Überschuß, welcher der Idealität zu gute kommt.

Die Grundlage bleibt immer das eindringende Studium der Natur. Das beweisen die großen Epochen der Kunstgeschichte: Hellas, Italien und Holland. Den Poeten gehen die Naturalisten, den Idealisten die Charakteristiker voraus. Das lehren in der modernen Zeit die Franzosen und die Belgier. „Bei ihnen sehen wir, während Deutschland nur einzelne kühne Versucher und sporadische Experimentirer zeigt, den breiten Strom der Produktion in den Bahnen des exakten Naturstudiums. Bei ihnen hat der Naturalismus, seit langem eingebürgert, fest begründet, ein schon gleichsam staatlich anerkanntes Gepräge." Welch' köstliche Blüten und Früchte dieser Stamm trägt, zeugen für Frankreich vor allen die Meister der „Schule von Fontainebleau", die Rousseau, Daubigny, Millet, Corot, „die an Gott und Ruysdael glaubten", emsig im Buche der Natur studirten, zugleich aber „alle lyrischen Mächte zum Klingen brachten". — Und der Erfolg? Bei einer Versteigerung im Hotel Drouot, voriges Jahr, erreichte Prudhons Bild: „Die Gerechtigkeit und die Rache", der Typus aller breiten und hohen, allegorischen und historischen Kompositionen, den Preis von 8200 Francs; Millets Bild: „Landleute bei der Feldarbeit", der Typus der intimen naturalistischen Malerei, wurde dagegen mit — 57100 Francs bezahlt. Ziffern beweisen!

Notiz.

— z Wilhelm Lindenschmits „Ulrich von Hutten im Streit mit französischen Edelleuten". Das Kupferstichbild, welches wir von diesem Hauptwerke des Münchener Meisters unserer heutigen Nummer beifügen, ist der in dem vorhergehendem Hefte besprochenen Schilderung der Entwickelung der Münchener Malerschule seit 1871 von Adolf Rosenberg [1]) entlehnt. Das stattliche Werk unseres Mitarbeiters enthält außer einer Anzahl von Radirungen, die unsern Lesern aus der Zeitschrift bekannt sind, eine Reihe von wohlgelungenen Kupferlichtbildern aus der Kunstanstalt von Dr. E. Albert in München, welche von dem Fortschritt der reproduktiven Technik in Deutschland das beste Zeugnis ablegen. Vorzüglich gelungen ist u. a. die Nachbildung der „Wirtshausscene" von Max Todt und der „Dorfpolitiker" von Anton Seitz. Das im Museum zu Leipzig befindliche Gemälde Lindenschmits schildert die Scene, wie Hutten, empört über die den Kaiser Maximilian verunglimpfenden Schmähreden französischer Edelleute, mit denen er sich 1516 in einem Gasthause zu Viterbo zusammenfand, zum Schwerte greift, den ersten sich zur Wehre setzenden Franzosen ersticht und die übrigen zu jäher Flucht veranlaßt. Meisterhaft in der geschlossenen koloristischen Wirkung, ist das Bild nicht minder ausgezeichnet durch die dramatische Lebendigkeit der Scene; insbesondere packend ist die leidenschaftliche Erregung des Verteidigers der nationalen Ehre, dessen ganzer Körper vor Zorn und Kampfesmut zu zittern scheint. Das Bild wurde 1869 gemalt und aus einem Vermächtnis für das Leipziger Museum im Jahre 1873 angekauft.

1) Leipzig, Verlag von E. A. Seemann.





W. Lindenschmit pinx.

Kupferlichtdruck v. Dr. E. Albert

HUTTEN IM STREIT MIT FRANZÖSISCHEN EDELLEUTEN.

Verlag v. E. A. Seemann in Leipzig.

Druck v. F. A. Brockhaus in Leipzig.





Friedrich Theodor Vischer.

Mit Bildnis.



Am 14. September 1887 starb in Gmunden nach kurzem Unwohlsein Friedrich Theodor von Vischer, der Nestor der deutschen Ästhetik, berühmt als Gelehrter, Schriftsteller und Dichter, ein Campeador aus den Zeiten des jungen Deutschlands, Erwählter des deutschen Parlaments von 1848, Vorfechter des politischen und religiösen Liberalismus und als solcher gefeiert, und auf gegnerischer Seite ein Stein des Anstoßes von seinem ersten Auftreten an bis an sein Ende.

Am 30. Juni war er 80 Jahre alt geworden. Seine Verehrer von nah und fern und die Studenten des Polytechnikums feierten zu Stuttgart seinen Geburtstag in glänzenden und erhebenden Festen. Mit bewunderungswürdiger Rüstigkeit hatte er die geistigen und körperlichen Anstrengungen dieser Tage getragen. Ansprache um Ansprache, Rede um Rede erwiederte der Achtzigjährige frischweg mit freiem Wort, nun in seiner ungebrochenen geistigen Kraft und Energie zur Bewunderung hinreißend, nun durch seine Milde und jene Weisheit, die vor dem Tode über ein langes, thätiges und schweres Leben zurückblickt, ergreifend und rührend. Als der Letzte verließ er damals den Saal, als der Morgen schon graute. Bei dem wunderschönen Gartenfest, das die Studenten des Polytechnikums dem noch immer wirkenden, verehrten Lehrer gaben, zeigte er wieder dieselbe Rüstigkeit und Ausdauer.

Er hat danach im heißen Monat Juli in gewohnter Weise seine Vorträge beendet. In der Sommerfrische von Miesbach zog er sich bei der Abreise ein Unwohlsein zu. Er kam unwohl in Gmunden an. Erst wenige Stunden vor dem Tode wurde er sich durch die Zurückkunft seines Sohnes von einer Reise über die Gefährlichkeit seines Zustandes klar. Ungebrochenen Geistes schied er aus dem Leben, durch seine festen Worte seine Lieben zur Fassung gegenüber dem Unabänderlichen des Menschenschicksals ermahnend.

Wenn auf Einen, so paßt auf ihn Goethe's Gedicht „Einlaß“:

„Heute steh' ich meine Wache
Vor des Paradieses Thor,
Weiß nicht grade, wie ich's mache,
Kommst mir so verdächtig vor!“

Nicht so vieles Federlesen!
Laß mich immer nur herein.
Denn ich bin ein Mensch gewesen,
Und das heißt ein Kämpfer sein.

Ja, ein menschlicher Streiter aus heißen, wichtigen Kampfestagen.

Wichtiges hat Vischer als Gelehrter geleistet. Doch nicht als solcher im engeren Sinne hat er sich seine Ausnahmestellung errungen, die er in der Heimat Schwaben und im großen deutschen Vaterlande einnahm. Er zählte eben zu den Häuptern des deutschen Doktrinarismus, zu den Gelehrten, welche aus der Wissenschaft heraus, und mit deren Waffen gerüstet, in den Kampf der Zeit eintraten, als es galt, gegen die siegreich gewordenen rückläufigen Mächte der Romantik, Restauration und heiligen Allianz für den Fortschritt einzutreten, wissenschaftlichen Wahn kritisch zu bekämpfen, nicht bloß für die Schule, sondern auf das ganze Volksleben in staatlicher, religiöser, sozialer und ethischer Beziehung zu wirken und dadurch neue Wege für neue Ziele zu gewinnen.

Unsere deutschen Gelehrten- und Schriftstellerpolitiker dieser Epoche haben keine äußeren Ehren und Erfolge aufzuweisen gehabt, wie ihre Vorgänger und Genossen in Frankreich, wie die Guizot, Thiers, Lamartine u. s. w., aber ihre Wirkung ist trotzdem bedeutend gewesen und viel haben wir ihnen zu danken. Und zu diesem gelehrten, für die Entwicklungen Deutschlands durch ihre Arbeiten und Kämpfe so wichtigen Geschlecht gehörte Vischer. Er war einer der letzten Häuptlinge desselben, dabei sein Leben lang, bis zum letzten Hauch, ein immer gleich schneidiger und gefürchteter Verfechter seiner Überzeugungen, sich selbst treu, eigenartig, selbständig, viel angefeindet, geschmäht, verfolgt, immer erhobenen Hauptes seinen Weg gehend und davon nicht weichend — in solcher Weise einer der Merker für das deutsche Volk. Das mußte anerkennen, wer auch sein Gegner war. Das gab ihm seine außerordentliche, weit über die Grenzen des Gelehrtentums und seiner wissenschaftlichen Einwirkung reichende Bedeutung.

Friedrich Theodor Vischer wurde wenige Tage vor dem Frieden von Tilsit, am 30. Juni 1807 in Ludwigsburg geboren. Württemberg genoß damals als Rheinbundstaat alle Vorteile seines Bundes mit Napoleon und gelangte auf den Bahnen seines revolutionär aufräumenden Absolutismus, der doch mit der neuen Zeit zusammengehen mußte, zu bedeutendem und für die Folge wichtigem Aufschwung. Ein tiefer Zwiespalt zwischen Nord- und Süddeutschland fand dabei politischen Ausdruck und hat lange schädlichst nachgewirkt. Ein Glück nur, daß der urdeutsche Volkscharakter, weder in Schwaben noch in Bayern, durch die französische Bundesgenossenschaft beeinflußt wurde, und daß es seit Klopstock, Goethe, Schiller unmöglich war, über den deutschen Kleinstaater den Deutschen zu vergessen. Vischers Vater, Pfarrer in Ludwigsburg, war ein glühender deutscher Patriot, Hasser des so viel vergötterten Napoleon. Sein Sohn ist in seine Fußstapfen getreten und hat sein Teil Arbeit und Verdienst an Deutschlands Erstarkung gehabt. Schon 1814 starb der Vater am Lazarettyphus. Der Knabe wäre gern Maler geworden, aber die beschränkten Familienverhältnisse bestimmten Eberhard Wächter, der gefragt wurde, zu dem Rat, lieber das sichere Brot zu erwählen, als das unsichere des Künstlerlebens. So kam Vischer 1814, zusammen mit David Friedrich Strauß und einer Anzahl anderer bedeutend gewordener Genossen, auf das Seminar von Blaubeuren, um protestantischer Pfarrer zu werden.

1825 bezog er das Seminar von Tübingen, das durch Schelling und Hegel damals besonders berühmt gewordene Stift. 1830 verließ er es nach einem ausgezeichneten Examen und wurde erst Vikar, dann 1831 Repetent im Seminar von Maulbronn. Schwabenland war berühmt durch seine Dichter, seine Philosophen, sein konstitutionelles Leben, seine Verfassungskämpfe. — Dichtung und Philosophie nahmen nach den Studien die Seele des jungen Theologen ein. Auch die Politik folgte.

In Frankreich triumphirte die Julirevolution und das Bürgerkönigtum löste die Restauration ab. Liberalismus gegen Reaktion! Die grause Revolutionszeit, die blutige Kaiserzeit war noch zu sehr in Aller Gedächtnis. Damals hatten die Männer des Schlachtfeldes die Errungenschaften der voraufgegangenen Zeiten eingeheimst und hatte jeder Soldat den Marschallstab im Tornister getragen. Des Schlachtengräuels hatte man dann zur Vergeltung im eigenen Lande genug bekommen und war abgeschreckt. So begann nun die Ära der Männer der Tribüne und der Feder, wo jeder Redner und Schriftsteller das Ministerportefeuille, wie Macbeth den Dolch, vor sich in den Lüften erblickte und wo die Künstler Revolution machten und die Welt von der Pariser Hochbühne aus mit ihren Kämpfen und Thaten erfüllten. Die Aufklärung erstand dabei in neuer glänzender Form und in aufregenden Kämpfen mit dem wissenschaftlich vertieften und künstlerisch glänzend durch die Romantik ausgestatteten Ultramontanismus. Es war hochgehende See in den Geistern Frankreichs; frischer Wind, oft stürmisch, doch nie wilder Sturm . . . Im deutschen Bundesstaat ward es mehr zu einem Wind auf Teichen.

Doch auch hier brach die neue Bewegung durch und mannigfache Wirkung begann. Es sollte genug sein der alten Zeit. Junge, neue Zeit sollte beginnen. Auch in Deutschland traten die Männer der Wissenschaft nun in Aufsehen erregender und weithin wirkender Weise auf den Kampfplatz.

Die deutsche Bildung hatte seit Klopstock in unserer klassischen Dichterperiode ihre höchste Befriedigung in der Poesie gefunden, welche neue Ideale gegeben hatte. Seit Schillers Tod und Goethe's Altern war aber die Führung der vorwärtsstrebenden Geister von den Dichtern an die Philosophen übergegangen. Von Kant an hatten Fichte, Schelling, Hegel und Genossen die neue Philosophie weitergeführt und waren dabei mit den bisherigen höchsten Anschauungen und Überzeugungen so absolut umgesprungen, wie die Mächte der Revolution, des Kaiserreichs und der Restauration mit den alten politischen Ordnungen, Staaten und Völkern umsprangen. Die Philosophen hatten sich in der Theorie über die Theologen zu den höchsten Weltrichtern aufgeschwungen. Sie erklärten Gott und Welt jetzt erst ganz richtig. Sie bewiesen Alles. Was sie erklärten, wurde erst wirklich und wahr. Wenn es nötig war, konstruirten sie die Welt und Geschichte aus dem Geist und der Entwicklung des absoluten Geistes. Sie unterwarfen jetzt Recht, Staat, Religion, Geschichte, Natur der Prüfung. Hegel hatte im Ganzen gefunden: was ist, ist als notwendig geworden, gut. Das junge Geschlecht, seine Nachfolger voran, zogen aber aus seinen Sätzen nun andere Folgerungen. Es war nicht Alles gut, wie es war, aber es konnte und sollte anders, besser werden. Die Geistesfreiheit, welche die deutsche Philosophie gegenüber den bisher gültigsten Anschauungen errang, war groß. Ihr Selbstvertrauen und ihr Gefühl der Überlegenheit und Unfehlbarkeit Staunen erweckend.

Was von der Philosophie galt, dehnte sich auf alle philosophisch aufgefaßten Wissen-

schaften aus. Die gelehrte Welt nahm die Stellung in Anspruch, welche früher die Theologie beansprucht hatte.

Das junge Geschlecht, gewachsen durch solche Geistesfreiheit und die sie begleitende Kritik, sich erfüllend mit der Überzeugung von der Verlebtheit und dem verkümmernden Einfluß der noch herrschenden Prinzipien und Autoritäten, trat in Opposition gegen das Alte. Es ist immer in Umwälzungsepochen scharf negirend, radikal, von seiner Unfehlbarkeit überzeugt, weil es selber praktisch seine Theorien noch nicht durchzuführen gehabt hat, und dabei von jenem Ehrgeiz beseelt, der die Welt bewegen will und dazu sein Licht nicht unter den Scheffel stellen kann. Spott und Sarkasmus sind beliebte Waffen. Der Parteikampf wird dadurch leidenschaftlich. Er veranlaßt treue Waffenbrüderschaft, aber auch Kamaraderie. Sache und Personen werden vermengt. Zum großen Parteikampf kommen die wissenschaftlichen Zweikämpfe. Sie werden zur Leidenschaft und dann nicht mehr mit Courtoisie ausgefochten, sondern auch bei geringfügigen Streitfragen auf Leben und Tod. Die Feigen scheuen dann offenen Kampf und suchen durch das Gift der Verleumdung ihre Gegner zu vernichten. So war es zu allen Zeiten. So z. B., als Lessing jung war, so im jungen Europa und jungen Deutschland.

1832 machte Vischer seine erste größere Reise. Er ging nach Göttingen und Berlin, wo Hegel selbst nicht mehr lebte, aber seine Schule herrschte, und wo Schleiermacher den jungen Theologen anzog. In Dresden hörte er danach Tieck Faust und Macbeth vortragen. Über Wien ging er nach Tirol und München. Vischer hatte seine Jugendjahre im Seminar verlebt. Nun sah er die weite Welt, ander Volk, ander Land, Kunstsammlungen, große, ihn gewaltig ergreifende Gebirgsnatur, alles das unter dem Wehen der von der französischen Revolution, den belgischen, polnischen und anderen Aufständen bewegten neuen Zeit, in den empfänglichsten Jugendjahren, gehoben durch seinen Erfolg im Beruf, ein frischer, schneidiger, vielbegabter Geist.

Von der Reise zurückgekehrt und 1833 zum Repetenten im Stift zu Tübingen ernannt, fand er in Tübingen frühere Freunde, darunter Strauß wieder. Und nun erwuchs aus diesem theologischen, von Hegel inspirirten Kreise heraus eine Bewegung, die zu den wichtigsten der neuen Ära sich gestalten sollte. Hat diese neue Strömung auch nicht das alte Strombett der Theologie umzuändern vermocht, — so wenig wie alle ähnlichen seit der Reformation — wirkungslos war sie nicht .... sie wirkt noch weiter.

1835 erschien das Leben Jesu von Strauß: Baurs Kritik, Hegels Philosophie und der Geist der neuen Zeit hatten darin zusammengewirkt.

Die Aufklärung war wieder da, neu in Wehr und Waffen. Das Werk war, nebenbei bemerkt, ein Gegenstück des deutschen Protestantismus und der deutschen Kritik gegen die demagogisch-mystischen Schwärmereien aus dem romanischen ultramontanen Lager.

Straußens kühnes, die ganze wissenschaftliche und gebildete Welt in Aufregung versetzendes Vorgehen übte auch auf Vischer eine entscheidende Wirkung. Die philosophisch und nicht orthodox gläubige Theologie hatte sich dabei beruhigt, daß sie esoterisch symbolisch auffaßte, was sie exoterisch als reine Wahrheit lehrte. Seit der Freund den Weg des Reformators und damit auch des Märtyrers für seine Überzeugung betreten hatte, konnte ein heißspornig angelegter Geist wie Vischer, der sich Wahrheit als Ziel gesetzt und dem Mut und Entschiedenheit als höchste Tugend galt, sich nicht länger mit seinem Gewissen abfinden.

Vor die Entscheidung gestellt, ins Pfarrleben einzutreten, sagte er sich, daß er kein

Geistlicher mehr sein könne. Er habilitirte sich zu Tübingen als Privatdozent für Ästhetik und deutsche Litteratur.

Er war Dichter und begabt mit malerischem Sinn für die Erscheinung. Er hat ja mehrfach geklagt, daß es doch vielleicht sein eigentlicher Beruf gewesen wäre, dem Ahnherrn Peter Vischer, den eine Tradition in der Familie als solchen bezeichnete, als Künstler nachzustreben. Seine Doppelnatur als Künstler und kritisch scheidender, philosophisch alles zurecht legender und schulgemäß lehrender Geist paßte ganz zur Zeit, die selbst dies Doppelantlitz von Künstlertum und Virtuosenfreude und von Doktrinarismus zeigte.

So zog es ihn zur Litteratur und bildenden Kunst. Es kam hinzu, daß diese seit dem Aufschwung der neuen Malerei in Frankreich und den sich daran schließenden ästhetischen Kämpfen und seit dem Aufschwung der Kunst in Deutschland durch König Ludwig I. in Bayern die Gemüter ganz besonders bewegte.

In der Litteratur fühlte sich Vischer, wie diese ganze Zeit, besonders von Shakespeare angezogen. Da waren die Charaktere, die frischen, kühnen, ungestümen zu den Hamletnaturen, da war die keke, charakteristische Sprache, die Handlung, welche das junge thatendurstige Geschlecht nach Schillers und Goethe's klassischer Periode verlangte, während sie sich gegen Goethe's Altersdichtung setzte und dieselbe verwarf. Für Vischer speziell wurde der zweite Teil des Faust, darin der greise Dichter im Geist des Alters so viel Herrliches und Ewig-Wahres niedergelegt hat, der Sündenbock als „frostig, allegorisch, didaktisch, totgeborenes Kind einer welken Phantasie", wie er ihn 1838 nannte. Der alternde Dichter Vischer hat sich dann immer wieder mit dem alten Goethe auseinander zu setzen gesucht ... Schon von Hauff her spukte übrigens dieser kritische Gegensatz gegen den Faust in den betreffenden schwäbischen Kreisen.

Vischer stand seinerseits mit seinen ästhetischen Neigungen und Überzeugungen mitten in den Strömungen der Zeit, speziell in denen des Liberalismus gegen die Kunsttendenzen ultramontaner Romantik und machte sich bald zum kühnen und auch rücksichtslosen Vorkämpfer seiner Anschauungen.

Aber er kam nicht her von der Anschauung der Kunst, sondern als Kunstphilosoph von den Büchern, wie fast alle damaligen Ästhetiker.

Seine religiöse Überzeugung wandelte sich. Er sah Gott nicht mehr nach der theologischen Auffassung über der Welt, sondern in der Welt. Auch ihm wurde das Menschliche das Göttliche, das Endliche das Unendliche. Es galt, Gott nicht mehr zu suchen in der Offenbarung der Theologie, sondern in seiner eignen Offenbarung, das ist in der Welt und in dem in der Geschichte sich entwickelnden Geist, wie er sich in Leben und Kunst ewig werdend manifestirt. Vischer trat damit, gleich anderen Schülern Hegels, aus des Meisters Bahnen hinaus. Die Ästhetik hatte das Reich der Erscheinungen nach dieser Gottesanschauung hin zu untersuchen.

Dabei hatte Schelling wohl sehr großen Einfluß auf Vischer, wie sehr auch Hegel ihn hernach zu sich hinüberzog. Schelling hatte in seiner ersten Periode, unter dem Einfluß unserer klassischen Dichtung, die Kunst wegen ihrer Durchdringung von Geist und Natur als die höchste Weltoffenbarung bezeichnet und sie höher gestellt als die Philosophie. Hegel hatte sich dagegen erklärt. Gedanke und Reflexion habe die schöne Kunst überflügelt, die Kunst sei und bleibe für uns nach ihrer höchsten Bestimmung ein Vergangenes. Das Naturschöne hatte Hegel ganz von seiner Ästhetik ausgeschlossen. Denn das Naturschöne „erscheint nur als ein Reflex des dem Geiste angehörigen

Schönen, als eine unvollkommene unvollständige Weise, eine Weise, die ihrer Substanz nach im Geiste enthalten ist."

Der Meister hatte gesprochen, aber die Jung-Hegelianer blieben nicht mehr beim Wort des toten Meisters stehen. Und gerade Vischer mit seinem Natursinn, darin er Geist zum Geist in der Natur drang und mit der Natur lebte und webte und aus ihr heraus charakterisirte, wie seine Dichtung das in großartigster Weise zeigt, griff nun über Hegel und die ganze letzte Epoche wieder auf die herrlichen Errungenschaften Herders zurück, wie dieser sie genial, skizzenhaft ausgeschüttet hatte im Kampf gegen die Methode Kants, gegen die er, wie ein Laokoon seiner Anschauungen gegen erstickende Abstraktionsschlangen, rang. (Wie oft hat Unkenntnis Vischern Sätze zugesprochen, die Herdern gehören!)

Alles dies entwickelte sich zur vollen Gestaltung natürlich nicht mit einem Schlage, sondern allmählich.

Mit der Schrift „Über das Erhabene und Komische, ein Beitrag zu der Philosophie des Schönen" führte Vischer sich 1837 in die Ästhetik ein und wurde schon im selben Jahr in Tübingen zum außerordentlichen Professor ernannt. Als Dozent hatte der gründlich als Lehrer und Redner geschulte, in diesem Zeitalter der Jean-Paul-Schwärmerei und des Börneschen und Heineschen Witzes mit Witz und Humor begabte Mann sogleich den größten Erfolg gehabt.

Aus der Theologie ausgetreten, hörte er damit nicht auf, einer der streitbarsten Recken in dem Kampf zu sein, der seit Straußens Kritik und Ansturm wider die christliche Dogmatik entbrannt war. Vischer gebrauchte dafür die Form des Essays als neue Waffe und trug dadurch den Streit in weitere Kreise, denen er denselben durch seine glänzende, scharfe, pikante Darstellungsweise zugänglich machte. So wurde er schnell für seine Widersacher und Feinde ein gefürchteter und gehaßter, weil populärer und einflußreicher Gegner. So z. B. eröffnete er gleich nach Strauß den Reigen in den 1838 neu erscheinenden Halleschen Jahrbüchern mit einem Aufsatz „Dr. Strauß und die Wirtemberger", einer politischen, theologischen, volkswissenschaftlichen Studie, darin er unter anderm schlimm mit dem württembergischen Pietismus umsprang.

In Frankreich wäre er durch solche Schrift eine wichtige politische Persönlichkeit geworden und vom Erfolg mächtig getragen worden. Die Talente finden aber in Deutschland keinen solchen günstigen Boden, schnell zu wachsen. Vischer verspürte bei allen Erfolgen als Dozent, wo es ihm als Ästhetiker für seine neue Wissenschaft hauptsächlich fehle. Er hat sich darüber selbst in dem soeben genannten Aufsatz ausgesprochen, indem er die noch klösterliche württembergische Erziehung in Seminaren charakterisirt, in der auch er seit seinem 14. Jahr erwachsen war. Durch jene der Weltbildung ermangelnde, an sich treffliche Schulbildung werde der Geist wie mit eisernen Reifen gebunden. Vischer ist in demselben Sinn später dafür eingetreten, die Universität von Tübingen nach Stuttgart zu verlegen: die Knaben, auf dem Lande oder in kleineren Städten, vielleicht in Seminaren abgeschlossen, erwachsen, sollen als Studenten wenigstens zu ihrer Lebensbildung die Anschauungen und Vorzüge einer großen Stadt genießen. Er selbst war Ästhetiker, doch in der eindrucksfähigen Jugend erwachsen ohne Anschauung von bildender Kunst und von Theater, ohne die Anregungen von Oper, Konzerten u. s. w. und all der Lebensbildung, die der Aufenthalt in einer größeren Stadt schon durch Schau von Menschen und Läden giebt. — Er kam von der Büchergelehrsamkeit.

Im Bildungsdrang, wie ihn seiner Zeit auch Lessing verspürte, und wie er dem schulmäßig gebildeten aber nach äußerlicher Bildung zurückgebliebenen Deutschen innewohnt und durch Goethe im Wilhelm Meister, leider schon zu doktrinär, idealisirt war, so suchte Vischer nicht bloß ein gründlicher Gelehrter, sondern auch eine harmonisch, männlich durchgebildete Persönlichkeit nach Wesen wie nach Erscheinung zu werden. Manche seiner Eigenheiten der späteren Tage in Tracht und Auftreten hängen damit zusammen. Dann aber wollte er als Ästhetiker auch möglichst beste Anschauung von der Antike und der Renaissance gewinnen, nicht bloß im Studirzimmer, sondern im Zusammenhang mit Land und Leuten. In dem Geiste, in welchem der junge Herder Riga verließ und zur See nach Frankreich ging, trat Vischer 1839 eine Reise an über Italien nach Griechenland. Der Wind der Fremde sollte die Seminarluft ganz verwehen. Zur Kunstanschauung wurden dem scharfen, das Charakteristische wunderbar packenden Beobachter nun südlich Land und Meer und fremde, interessante Völker kund. Auf dieser Reise nahm er sich vor, fortan die alte Universitätssitte, im eigentlichen Sinne des Wortes Vorlesungen zu halten, aufzugeben und auf dem Katheder in freiem Vortrag zu lehren. Er hat das auch durchgeführt und es zu der Meisterschaft gebracht, die seine Vorträge so belebend und eindringlich machte.

So hatte er sich zu dem Hauptwerk seines Lebens, seiner Ästhetik gerüstet, hatte mit unglaublicher Arbeitskraft das ungeheure Gebiet, das er sich zu durcharbeiten vorgesetzt, durchstudirt und nun auch seine Anschauungen ausgedehnt. Im Jahre 1843 stellte er seinen Plan zu einer neuen Gliederung der Ästhetik auf. Im Jahre 1844 zum ordentlichen Professor ernannt, hielt er eine Antrittsrede, in welcher er die neuen Linien seiner Ästhetik in der Weise auslegte, daß er die sämtlichen Universitätsdisziplinen von seinem ästhetischen Standpunkte aus durchmusterte. Er that das mit einem Übermut, den man ohne Kenntnis der damaligen Persönlichkeiten und intimeren Verhältnisse auf der Universität Tübingen nicht begreift.

Zum Schlusse trat er mit dem Schlagwort des Pantheismus seinen theologischen Widersachern entgegen und warf ihnen den Handschuh damit hin, daß er sie zum Kampf im Prinzip seiner vollen Feindschaft und seines Hasses versicherte. Nur nicht halb sein und scheinen! Farbe bekennen! — Es waren die Leidenschaften der Zeit, welche hinrissen und bald zu dem Austrag der Revolution führten.

Vischers scharfe, durch Witz und Spott schlimm verwundende Kampfesweise — kritische Gänge nannte er ja seine gesammelten Aufsätze, und Waffengänge waren sie meistens — hatten ihm längst zu den Freunden und Bewunderern viele Feinde oder Unzufriedene gemacht. Diese Rede und die Fehde, die sich daran knüpfte, bewogen das württembergische Ministerium, den soeben ernannten Professor auf zwei Jahre von seinem Amt zu suspendiren. So war er ein Gemaßregelter und damit eine populäre Persönlichkeit in seinem engeren und weiten Vaterlande. Bitter hat es ihn hinterher gereut, daß er diese Zurückstellung vom Amt hingenommen habe: Rücksichten auf die eben begründete Familie hatten ihn dazu bestimmt. — Er benutzte die ihm unfreiwillig gewordene akademische Muße, um die ersten Bände seiner Ästhetik auszuarbeiten. 1846 erschien der 1. Teil, die Metaphysik des Schönen; der 2. Teil, die Lehre vom Naturschönen und der Phantasie, 1847 und 1848.

Ein eigenes Schicksal hat dabei gewaltet. Zwiespältiges hat Vischers Wesen, sein Leben, sein Glück beherrscht, gehemmt, verzögert, verschoben, ihn nie den vollen Kranz des Er-

folges erreichen lassen. Seine eignen Anlagen und sein Charakter, sein Bildungsgang und die ganze Zeit, speziell die deutschen und die deutschen gelehrten Verhältnisse trugen daran die Schuld.

Ein Dichter, wie er sich in seiner Dichtung gezeigt hat, ein Charakteristiker, wie er der Natur und dem Leben gegenüber stand, ein Kunstsinniger und Kunsthistoriker, wie er es für seine Zeit war, ein umfassender Geist, ein glänzender Schriftsteller — welch ein Werk hätte er bei seiner Gelehrsamkeit und mit dem Fleiße, womit er das gesamte Gebiet der ästhetischen Erscheinung durchgearbeitet, welch eine Ästhetik hätte er schreiben können! Als ein Werk für das ganze deutsche Volk, sagen wir, zur Vergleichung, mit einer Wirkung, wie Thiers' Geschichte des Kaiserreichs oder Macaulay's Geschichte von England.

Aber man hatte ihm in den Zunftkreisen seine bisherige unzünftige schriftstellerische Methode als feuilletonistisch verschrieen, als nach Popularität haschend vorgeworfen. Und jetzt wollte er als ordentlicher Professor, vielleicht noch besonders aus der Verbitterung der Suspendirung heraus, der Zunft ein Werk zeigen, das auch ihre strengsten Kritiker als zünftig philosophisches Meisterwerk anerkennen sollten. So schrieb er seine Ästhetik „zum Gebrauche für Vorlesungen" in der Form gleichsam zu diktirender Paragraphen im schwersten philosophischen Stil, mit Erläuterungen derselben und mit Noten für weitere mündliche Ausführung.

Für die gelehrte Welt blieb die beabsichtigte Wirkung nicht aus. Nie ist wieder Zweifel an seiner zünftigen Meisterschaft erhoben worden. Aber dem deutschen Volk ging damit viel verloren. Für alle, welche nicht Hegels Philosophie und die dermaligen Ästhetiker der Gegenwart gründlich kannten, ward Vischers erster Band, die Metaphysik des Schönen, ein Buch mit sieben Siegeln. Der Verfasser sagt in der Vorrede: „Ich werde wohl auch den Vorwurf zu hören bekommen, daß mein Werk eine Zusammenfügung fremder Gedanken sei; denn ich stelle mich ganz auf die Schultern meiner Vorgänger und gewinne meine Ergebnisse dadurch, daß ich jene bald miteinander streiten lasse, bald selbst widerlege, ergänze, die Folge aus den Vordersätzen zeige, die sie mir hinterlassen haben."

Aber durch diese dialektische Methode, wie sie hier geübt wurde, wird Vischers Metaphysik für den Belehrung und den besten Weg zum Ziel suchenden, aber durch Irr- und Kreuzwege geführten, hier auf fremde Metaphysik zurückgewiesenen, dort auf zukünftige Ergebnisse hingewiesenen Jünger der Ästhetik verwirrend. Dabei sieht er fortwährend mit Gegnern kämpfen, die für ihn Schemen sind, weil er ihre Werke nicht kennt.

Künstler und Gebildete hätten unter Umständen diesen ersten Band als zu schwer überspringen können. Doch die gewählte Paragraphenform machte auch die weiteren Bände mit ihrem ungeheuren Schatz von Wissen, Geist, Charakteristik von Natur, Geistesleben, Geschichte, Kunst zu einem Schulbuch statt zu einem nationalen Werk. Es blieb für wenige geschrieben. Welch ein Jammer und Verlust!

Mittlerweile war das Jahr 1848 gekommen. Der deutsche Liberalismus, verzweifelnd an den bundesstaatlichen Regierungen, Deutschland zu geben, was Deutschlands ist, mußte an Eigenhilfe denken, um die Rechte des deutschen Volkes auf Einheit und Abschüttelung des bisherigen unwürdigen absolutistischen und büreaukratischen Regierungssystems zu gewinnen. Vischer war, wie nach Früherem selbstverständlich, ein eifriger Volksmann und Bürgerwehrführer und ward, wie ebenfalls selbstverständlich, ins deutsche Parlament nach Frankfurt gewählt. Viel Leidenschaft und deutscher Antagonismus, viel Klubphrase, viel

Doktrinarismus war da bei bestem Willen, vollster Überzeugung und wenig politisch praktischer Kenntnis beisammen. Vischer war nicht dazu geschaffen, in diesem leidenschaftlichen Gewirr sich eine besondere Geltung zu erringen. Er war ein Gelehrter, Dozent und Künstler, der sich persönlich in seinen engeren Kreis einspann und weil er diesen beherrschte, auch darin gelten und dozirend herrschen wollte, der gründlich, methodisch und fortwährend kritisch prüfte, der in seiner leicht verletzlichen Eigenart aus seiner Persönlichkeit nicht heraustreten konnte und nie zu- oder nachgeben mochte. In ganz neuen Fragen, wie sie jeden Tag aus dem Boden schossen, urteilen, frischweg mit dem Parteiwind segeln, durch Nachgiebigkeit nach innen und durch rücksichtsloses Auftreten nach außen eine Führerstelle in der Partei sich gewinnen, das konnte und wollte er nicht.

In keiner Beziehung befriedigt, weder mit andern noch sich selbst zufrieden, Unvernunft auf allen Seiten erblickend, zu gewissenhaft, um zurückzutreten, als die Verhältnisse verwickelt und gefährlich wurden, hielt er im Parlament aus bis zu dessen Auflösung in Stuttgart. Es verstand sich, daß es damals kein Mensch einer anderen Partei recht machen konnte, Vischer speziell auch nicht den Radikalen.

Er trat wieder in seine Tübinger Professorthätigkeit zurück. Die Reaktion, die schmählichen Angriffe, die er mit seinen Freunden erlitt, waren nicht dazu angethan, seinen Charakter zu sänftigen. Aber das persönliche Gewicht, das er als Kämpfer für Vernunft, Kritik und das Volkswohl zum Gelehrten hinzufügte, seine glänzende und schneidige Beredsamkeit, seine Kühnheit und grimmige Schärfe als Schriftsteller in Verteidigung und Angriff machten ihn zu einem der Häupter der deutschen Politiker-Gelehrten, auf denen damals zum guten Teil die Weiterführung der vor der Hand gescheiterten Bestrebungen beruhte. Die Wissenschaft war eine Hochburg, darin sich der kämpfende Liberalismus zurückzog. Viel haben wir in dieser Beziehung unseren Professoren-Politikern, Gothaern und wie sie geheißen wurden, zu verdanken!

Natürlich fehlte es nicht an Anlaß zu Herbheit und Streit. Ein Witz, ein Satz des Professors erregte in Tübingen, wie anderswo, gleich eine Bewegung, die nach der Residenz überschlug oder durchs Land ging. Es war die Zeit, wo z. B. der Professor von Reichlin-Meldegg in Heidelberg beim Ministerium denuncirt wurde, er habe im Kolleg Gott den Urnomaden genannt. Er hatte in der Erklärung von Leibnitz von der Ur-Monade gesprochen.

1855 nahm Vischer eine Berufung an das Polytechnikum und die Universität von Zürich an. Mit Freuden nahm man ihn dort auf. Dort fühlte er sich nach den heimischen Kämpfen und Aufregungen daheim frei. Er vollendete hier 1857 die Ästhetik, deren 3. Teil 1851—54 erschienen war.

Auch damit ist es ihm eigentümlich gegangen. Als das gewaltige Werk vollendet war, in welchem er die Welt der Erscheinungen in Natur, Völkerleben und Kunst durchgearbeitet hatte, war die philosophische Ära im Niedergang, die naturwissenschaftliche im Aufgang. Es ging Vischers Ästhetik in gewisser Hinsicht, wie der vollendeten Messiade. In Leben, Wissenschaft, Kunst war man in der Wandlung zu den neuen Bestrebungen. So gewaltig Vischer mit seiner Stimme durchzugreifen wußte in seinen Aufsätzen, zu einer großen direkten Einwirkung auf die Kunst selbst hatte er es wegen der Form seiner Ästhetik nicht bringen können. Hätte er noch mitten unter den Künstlern gelebt und gewirkt! So lehrte er in Tübingen und Zürich mit ungeheurem Erfolg für die akademischen

Kreise; doch die Künste gingen ihres Wegs, wie die Mode, auch wenn er sich gegen ihre Richtungen und Ausschreitungen erhob.

Ähnlich wie Friedrich der Große, der auch schon im siebenjährigen Krieg der alte Fritz wurde, hieß Vischer übrigens, damals erst 50 Jahre alt, fortan der Altmeister der Ästhetik. Er betrachtete dieselbe, das soll nicht verschwiegen werden, als ein gleichsam ihm gehöriges Reich. Wer sich auf das Gebiet wagte, mochte sich vorsehen. In grimmigen Kämpfen setzte er sich mit manchem auseinander. Weniger Grimm und weniger scharfe Gänge, mehr Nachsicht und statt Vernichtung hülfreiche Unterweisung hätten nicht geschadet, auch nicht der Wissenschaft. Allerdings war es für ihn irritirend, wie gerade damals mit dem neuen geistigen Umschwung in Deutschland die Ästhetik wieder von den verschiedensten Seiten in Angriff genommen wurde, und um so irritirender, als er selber nun mit seinem ersten Teile nicht mehr zufrieden war und doch sich nicht entschließen konnte, seinem gewaltigen Bau gleich nach der Vollendung wieder ein neues Fundament zu unterbauen.

1866 wurde er von Zürich nach Tübingen zurückberufen: es war eine Ehrensache für Schwabenland, den charaktervollen berühmten Gelehrten und Patrioten nicht länger im Ausland zu belassen, aber allerdings schade, daß nicht eine deutsche Akademie dem Gelehrten, Schriftsteller, Dichter die Muße zu völlig freier Arbeit bot. Freilich, er war Dozent mit Leib und Seele. „Beschäftigung, die nie ermattet" war seine Freude, sein Leben; daß er der Wissenschaft diene, wie nur ein Mann dem heiligst Geachteten dienen kann, war sein Stolz; aber er hätte ihr ja doch dienen und dann mehr Zeit für neue, für dichterische, eigentümliche Werke, mit denen er in seinem Alter hervortrat, erübrigen können.

Er hatte sich bei seiner Zurückberufung nach Tübingen ausbedungen, auch am Polytechnikum in Stuttgart Vorträge zu halten. — Als beides zusammen sich als zu hinderlich für ihn herausstellte und es sich darum handelte, Tübingen oder Stuttgart zum Wirkungskreis zu wählen, entschied er sich nach schwerer Abwägung für Stuttgart, lehnte dann auch, als nun ein Ruf ans Polytechnikum in München kam, diesen ab und blieb in der Heimat.

Hier hat er weiter gewirkt mit Wort und Schrift, als Dozent, Gelehrter, Patriot und Dichter, ein Ritter vom Geist, ein Vorfechter für das geistige und politische Leben seines Volkes, von Freund und Feind als solcher anerkannt.

Was er im Einzelnen in dieser Weise als Gelehrter und Dichter, als Kritiker und Satiriker geleistet, schaffend und scheltend und wehrend, soll hier nicht auseinandergesetzt werden. Ungleich manchem Genossen der Jugendtage, der sich grollend und schmollend zurückzog, als die Zeit ihm nicht mehr wie früher lauschen wollte, wußte er sich bis zuletzt in unablässiger, pflichtgetreuester Arbeit den alten Namen und Ruf zu wahren. Seine Reden waren auch, je nachdem, Reden an die deutsche Nation, auf die man achtete; seine die Tierquälerei verdammende Stimme wurde auch in Italien gehört. Er statuirte mit den Moden Exempel, wie die Satiriker der Renaissance; er focht, wenn es sein mußte, die alten religiösen und politischen Kämpfe mit der alten grimmigen Schneide wieder durch; er trat für deutschen Sinn und gegen die Napoleonische Wirtschaft, die er haßte, mit der grotesken Größe eines Rabelais ein, dadurch seiner Faustverspottung nun Relief gebend; er überraschte die Welt mit einem Roman „Auch Einer", barock, aber bedeutend, gegen den Strom angehend, wie es der kundige Kenner des Publikums, der wirken wollte

und nie zum Dutzend gezählt werden mochte, liebte; er gab dann noch 1882 seine Gedichte heraus, voll von Packendem und Prächtigstem der Schilderung, von Tröstlichem, Tiefem, Eigenartigem.

Wie ein alter, unverzagter Held stand er vor dem Tode, unerschütterlich in seinen Überzeugungen, für die er sein arbeitsreiches, niemals leichtes und vollsonniges Leben hindurch gekämpft hatte. Und so ist er hinübergegangen . . . .

In der Geschichte der Ästhetik wird sein großes Werk dauern als Höhepunkt und Abschluß der ganzen voraufgegangenen Periode. Damit, daß danach andere geistige Strömungen eintraten, ist ein Werk nicht abgethan. Die großen Berge tauchen wieder empor, wenn man fern genug von dem Gebirge steht, daraus sie sich erheben. Dem ganzen Manne aber haben wir Deutsche Dank zu weihen als einem der tapfersten Geistesstreiter für die Freiheit des Geistes und für das Wohl und die Ehre des deutschen Volkes.

Stuttgart, im November 1887.

C. Lemcke.



Die Gartenhäuser des Palazzo Giustiniani zu Padua.

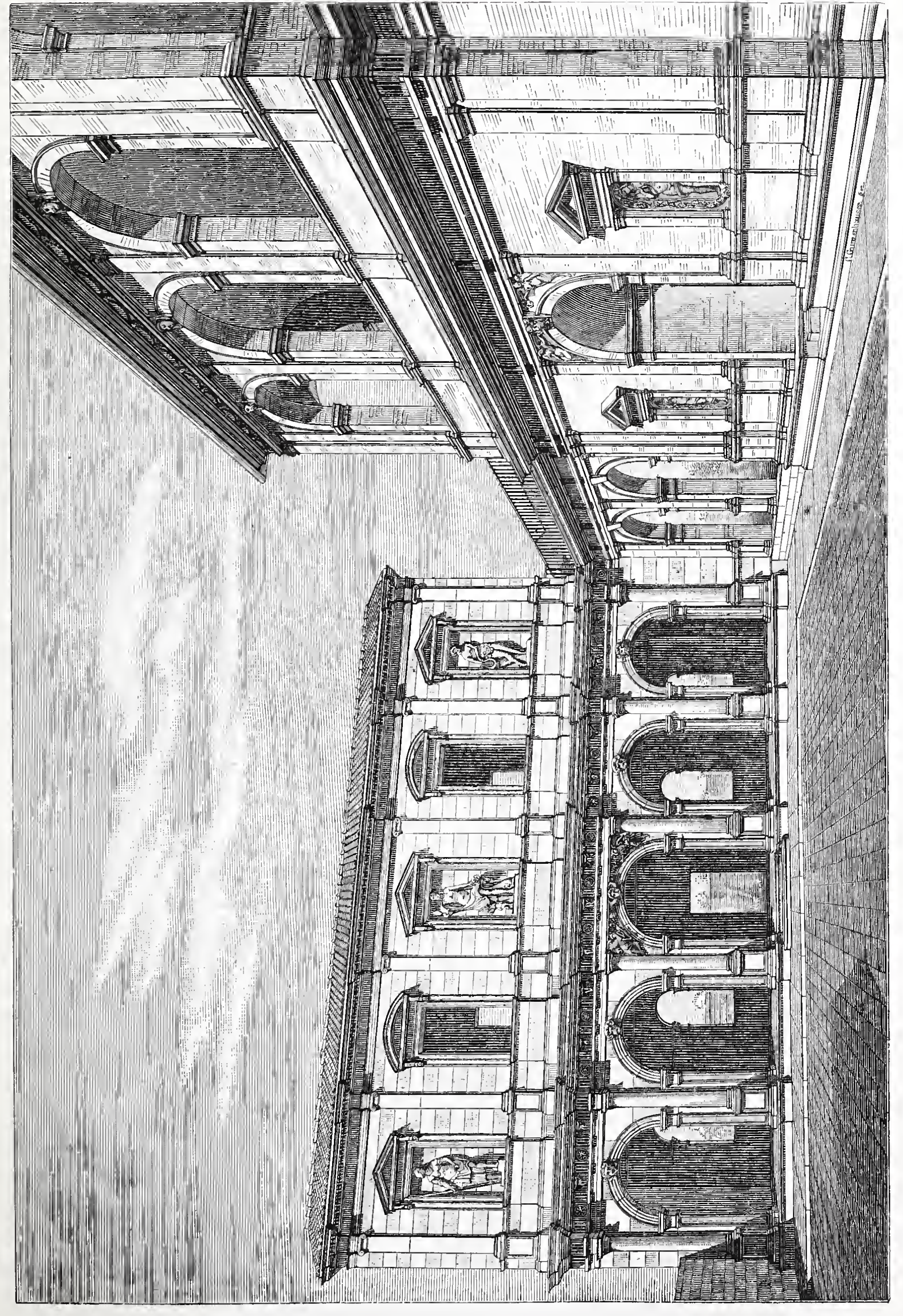
Mit Abbildungen.

(Schluß.)

Von zwei Bauwerken Falconetto's endlich ist uns bloß schriftliche Kunde erhalten geblieben. Vasari rühmt seinen Entwurf für den prächtigen Palast des venezianischen Condottiere Girol. Savorgnan zu Osopo, nördlich von Udine bei Gemona gelegen, dessen Ausführung durch den Tod des Bauherrn im ersten Beginn unterbrochen wurde; und Marcolini (in der Widmung vom vierten Buche Serlio's an Cornaro) erklärt die ländliche Behausung des letzteren zu Luvignano (die Temenza fälschlich in die Nähe von Treviso, statt an die euganeischen Hügel versetzt) für „so großartig, daß sie würdig wäre, von einem Papst oder Kaiser bewohnt zu werden." In die Zeit des ersteren Baues wird auch der Ausflug des Meisters nach Pola in Istrien zu setzen sein. Es zogen ihn dahin die Reste römischer Monumente, von denen er Aufnahmen und Restaurationen fertigte, wie ihm ja Vasari das Verdienst zuschreibt, zuerst überzeugende Rekonstruktionen der antiken Theater und Amphitheater versucht zu haben. „Ja er lebte so ganz und gar in diesen Lieblingsstudien, daß er sich auch nur mit den großartigsten Entwürfen zu befassen liebte, mochten sie auch bloß auf dem Papier bleiben, und trotz allen Bitten nicht dazu zu bewegen war, gewöhnliche Nutzbauten für Stadt und Land auszuführen." Ob er für seinen Mäcen damit eine Ausnahme machte, und ob ihm Temenza (Vite ecc. p. 138) die ländlichen Bauten auf dessen Gütern zu Codevigo und Campagna bei Padua mit Recht zuschreibt, darüber wagen wir keine Vermutung, da sie uns nicht bekannt sind. Indessen werden sie von keinem anderen der Schriftsteller, die sich mit Falconetto beschäftigen, als dessen Werk erwähnt.

Wir haben uns nun mit des Meisters vollkommenster Schöpfung, den beiden Gartenhäusern im Hof des heutigen Palazzo Giustiniani, einstigen Wohnhauses Luigi Cornaro's etwas eingehender zu beschäftigen. Der diesem Aufsatz beigegebene Grundriß (S. 167) und die nebenstehende Ansicht werden dem geneigten Leser einen Überblick über die Gesamtheit der Anlage gewähren. Die beiden Gebäude nehmen zwei im Rechteck aneinander stoßende Seiten des Hofes ein. Das dem Wohnhaus gegenüberliegende, also die Rückseite jenes abschließende, giebt sich in Anlage, Charakter, Formenbehandlung und selbst im Material als der eigentliche Festbau; es besteht im Erdgeschoß aus einer offenen Halle, im Stockwerk darüber aus einem einzigen geräumigen Saal. Hiernach unterliegt es wohl keinem Zweifel, daß er zu scenischen und musikalischen Aufführungen, wie sie der Bauherr zu veranstalten liebte, und in seinem unteren Raume zu zwanglos geselliger Vereinigung einer größeren Gesellschaft im Freien bestimmt war; denn nach zwei Seiten mündet der letztere in den Garten, der ihn noch heut umschließt und von dessen einst prächtiger Anlage uns die gleichzeitigen Quellen zu erzählen wissen. Wir wollen dem Gebäude den ihm schon von Vasari, Serlio und Palladio beigelegten Namen der „Loggia" lassen, zum Unterschied von dem zweiten, zur Rechten des aus der Thordurchfahrt in den Hof Tretenden, den wir als „Casino" bezeichnen. Es ist dies in der That ein kleines, mit allen Erfordernissen für die tägliche Existenz ausgestattetes Wohnhäuschen in zwei Stockwerken, das nur durch einen von vier Nischen belebten achteckigen Mittelsaal, um den sich die kleineren Nutzräume hübsch gruppiren, sowie durch die nach drei Seiten offene Pfeilerhalle, welche die Front

des Obergeschosses einnimmt, trotz der kleinen Ausdehnung im ganzen, in die Sphäre der Monumentalität gehoben erscheint.



Die Gartenhäuser des Palazzo Giustiniani in Padua. Nach Gunzenhauser.

Ein Blick auf den Grundriß des Erdgeschosses (S. 107) wird den Leser davon über-
zeugen, daß die symmetrische Ausgestaltung der Anlage durch Anfügen eines der „Loggia“

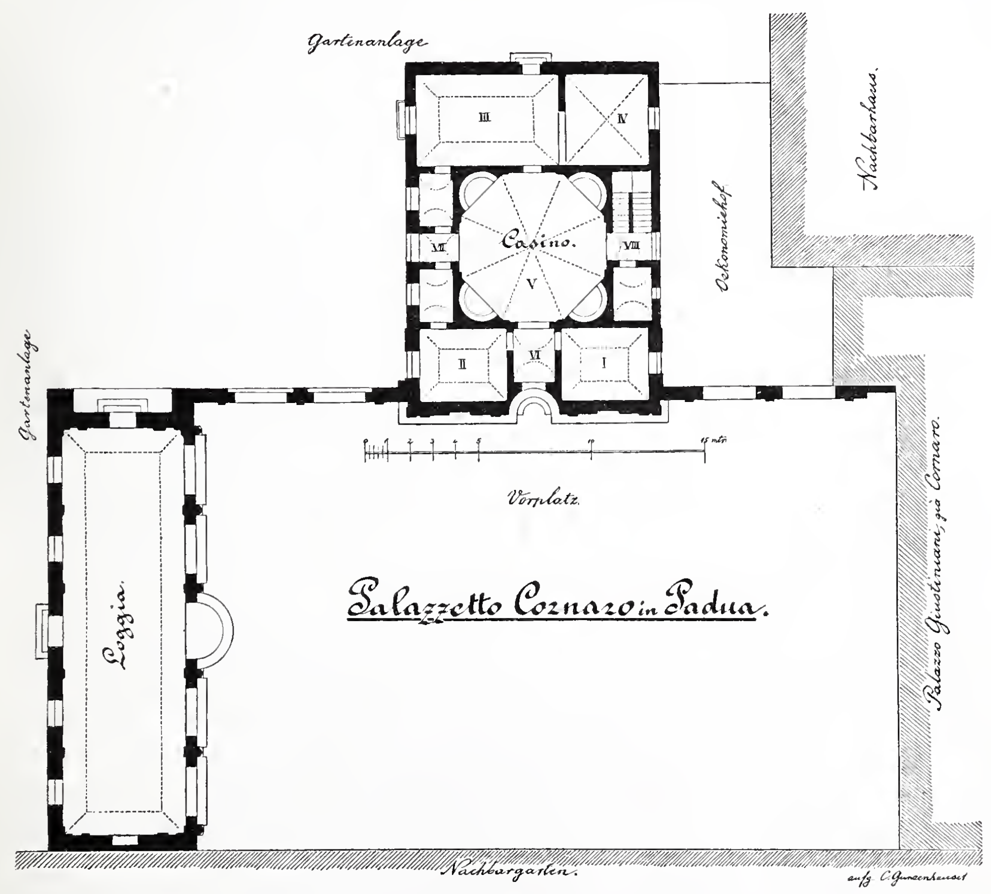
analogen Flügels an der Stelle des jetzigen Wohngebäudes beabsichtigt sein mußte, wofür übrigens auch die Fortsetzung der Pfeilerarkade zwischen Loggia und Casino, welche den Verbindungsgang zwischen dem allein auf diesem Weg zugänglichen Saal des Loggiabaues und der Pfeilerhalle des Casino im Obergeschoß trägt, nach der Seite des Wohnhauses spricht. Dies letztere hätte dann vermutlich über dem jetzt den Nachbargarten bildenden Areal als Neubau aufgeführt werden, somit die ganze Anlage vorn dem Casino gegenüber abschließen sollen, während sich rings um dieselbe der Garten, wie heut noch zum Teil, ausdehnen mochte. Ob dieser rechtseitige Flügel indes jemals existirte (wie Burckhardt im Cicerone angiebt), darüber konnten wir in den uns zugänglichen gleichzeitigen und späteren Quellen nirgends eine Andeutung auffinden. Vasari, Serlio und Palladio sprechen immer nur von einer Loggia, der Anonimo di Morelli auch; doch meint dieser darunter wahrscheinlich das Casino. So viel scheint dagegen festzustehen, daß der jetzige Palazzo Giustiniani nicht jener Bau ist, den Falconetto Vasari zufolge nach Vollendung der Gartenhausbauten nach den Angaben des Bauherrn aufführen sollte; sondern daß wir in ihm vielmehr jenes ältere Wohnhaus Cornaro's vor uns haben, welches sich dieser nach dem Zeugnis seines Enkels (Cicogna VI, S. 752 ff.) erbaut hatte, bald nachdem er den Entschluß gefaßt, sich in Padua niederzulassen — also jedenfalls lange bevor er Falconetto kannte — und dessen Fassade er schon im Jahr 1511—12 durch Tizian unter Beihilfe von Dom. Campagnola mit Fresken hatte schmücken lassen, die indes untergegangen sind.[1]) Jener Palastbau scheint überhaupt nicht in Angriff genommen worden zu sein; denn auch als Serlio nicht lange vor oder nach dem Tode Falconetto's dessen Bauten für Cornaro sah (jedenfalls nach 1530, wo er nach Venedig kam, und vor 1540, wo er nach Frankreich auswanderte), stand das Hauptgebäude schon oder noch an seiner heutigen Stelle, da jener bei Gelegenheit der ausführlichen Beschreibung, die er im siebenten Buch, Kap. 3 von dem Casino entwirft, von der Loggia als nella fronte del cortile belegen spricht, der Eingang in den Hof also schon damals, wie heut auch noch, durch die Einfahrt des Hauses geführt haben muß.[2]) Nun ist aber ebensowenig anzunehmen, Falconetto hätte dies letztere an seiner heutigen Stelle neu erbaut, als daß er die Hofanlage in ihrer jetzigen Weise und nicht vielmehr mit dem Casino in der Rückfront und den beiden Loggien rechts- und linksseits disponirt haben würde, wenn nicht der Abbruch des alten und Aufbau eines neuen Wohngebändes an der oben schon angedeuteten Stelle beabsichtigt gewesen wäre.

Nach ihrem allgemeinen Stilcharakter sowohl, wie in der Behandlung der Formen im einzelnen kennzeichnen sich beide Bauten sofort als die Schöpfungen eines an den Monumenten der römischen Architektur geschulten Meisters, der vielleicht nur zu sklavisch — besonders was das letztere Moment anlangt — an dem vitruvianischen Canon festhält, dessen Unfehlbarkeit ja damals schon laut und immer lauter als das erste Gebot im künstlerischen Glaubensbekenntnis der zeitgenössischen Architekten proklamirt wird. — Im Erdgeschoß der „Loggia" bilden zwischen den fünf Arkaden Halbsäulen, die ein dorisches verkröpftes Gebälk tragen, — ihnen entsprechend im oberen Stockwerk jonische Pilaster mit hohem Fries und einfachem Konsolengesims, welche die von reichumrahmten Fensteröffnungen und Statuenflachnischen unterbrochene Wandfläche teilen, — die architektonische Gliederung des Baues, der durchaus in

1) Siehe Crowe und Cavalcaselle's Leben Tizians I, S. 108 ff. Der Anonimo di Morelli giebt als ihren Schöpfer Girolamo Padovano, genannt del Santo an. Da dieser mit den genannten beiden Meistern auch an den Fresken der Scuola del Santo malte, so wird es sich bei der Angabe des Anonimo auch wohl nur um die Ausführung der von Tizian entworfenen Fassadenfresken und nicht um deren Entwurf durch Girolamo handeln (s. Crowe und Cavalcaselle's Geschichte der italienischen Malerei, Bd. VI, S. 440).

2) Nebenbei bemerkt stimmt in den Zeichnungen, die Serlio vom Casino giebt, nur der Grundriß annähernd mit der Wirklichkeit, während Aufriß und Durchschnitt bloße Phantasiegebilde sind, was sich wohl so erklärt, daß er diese letzteren auf Grundlage des entweder seinerzeit selbst an Ort und Stelle aufgenommenen oder ihm später nach Frankreich (wo ja dies letzte Buch entstand) überschickten richtigen Grundrisses aus dem Stegreif entwarf, als die Erinnerung an den Bau schon ziemlich stark bei ihm verblaßt sein mochte.

Steinmaterial, unten von gelblichgrauem, oben von warm gelbem Ton, aufgeführt, beziehungsweise an den Wandflächen verkleidet ist. Im Inneren zeigt die untere Halle eine der Außenseite entsprechende Gliederung in Steinarchitektur, mit dem Unterschied, daß Pilaster die Stelle der Halbsäulen einnehmen und bloß ein einfacher Architrav den Übergang zu dem mit gemalter und stukkirter Ornamentirung bedeckten Deckengewölbe vermittelt. Der obere Saal dagegen scheint nie vollendet worden zu sein; denn seine Backsteinwände sind unverputzt, und von dem Holzgewölbe, das ihn decken sollte, ist nur das Gerippe vorhanden, durch dessen Lücken der Dachraum sichtbar wird. — Außer den Statuen Apollo's, Diana's und der Venus, in den Nischen des Obergeschosses, und den geflügelten Genien des Ruhmes in Hochrelief, die in Nachahmung römischer Triumphbögen die Zwickel der mittleren Arkade im Erdgeschoß



Grundriß des Erdgeschosses.

füllen, welche überdies durch das unverkröpft über sie hinlaufende Gebälk als Eingang ausgezeichnet ist, — außer den Masken der Schlußsteine und den Rosetten der Leibungen der Arkadenbögen, sowie den Rosetten und Stierschädeln in den Metopen fehlt dem Bau jeglicher Skulpturschmuck, was ihm in Verbindung mit den schlanken Verhältnissen, der etwas nüchternen Formengebung und ängstlichen, mageren Profilirung vorwiegend den Charakter keuscher Strenge giebt.

Jener der Loggia ähnlich ist auch die Gliederung des Casino und der beiderseits daran schließenden Bogenarkaden; nur treten im Erdgeschoß an Stelle der Halbsäulen dorische Pilaster, die ebenso wie die jonischen des ersten Stockes an den Ecken verdoppelt sind. Das Material dagegen ist Backstein und für die Gliederungen Terrakotta; nur Sockelbank und -Sims, Pilasterbasen und -Kapitäle, Arkadenkämpfer und -Schlußsteine sind in gelblichem Stein ausgeführt. Die Wandflächen sind verputzt und im Erdgeschoß zu Seiten der Halb-

kreisnische, in welche die Eingangsthür mündet, durch je eine fensterartig umrahmte Flachnische belebt. Die in den letzteren angebrachten Hochreliefgestalten Aeons und Diana's (?), die die Zwickel der Eingangsarkade füllenden Siegesgenien, die Masken der Arkadenschlußsteine und die Löwen- und Stierköpfe zwischen Perlenfestons im Fries des Hauptgesimses bilden den einzigen plastischen Schmuck des Äußeren.

Als Schöpfer der figürlichen Skulpturen, insbesondere der Nischenstatuen der Loggia, der Zwickelfiguren über dem Eingang (es bleibt zweifelhaft, ob demjenigen der Loggia oder des Casino) und des „Apollo's"[1]) in der linken Nische am Casino nennt der Anonymus des Morelli einen Zuan Padoano, detto da Milan, discepolo del Gobbo, und sein neuester Kommentator vermutet unter diesem Namen den Paduaner Bildner Giov. Maria Mosca. Aber diesen bezeichnet der genannte Autor, so oft er ihn anführt, stets als „Zuan Maria Padoano" oder „Mistro Zuan Maria"; überdies war er ein Schüler des Paduaner Bildhauers Agostino Zoppo, nicht des Mailänders Crist. Solari, il Gobbo. Dagegen stimmen die Attribute, die der Anonymus seinem Zuan Podoano giebt, viel eher auf den Bildhauer Giov. Dentone (wohl einen Sohn oder Verwandten des in Venedig beschäftigten, aber wahrscheinlich lombardischen Meisters Antonio Dentone), von dem nur in Padua Arbeiten nachweisbar sind und der auch als Schüler Solari's bezeichnet wird (Cicerone S. 432 u. 461; Perkins, Histor. Handbook, p. 344). Übrigens scheint der bildnerische Schmuck an der Loggia dem Stil und Material nach — jener verrät starke Anklänge an das Barokko, dieses ist Stukko — einer späteren Zeit anzugehören und muß wohl als Ersatz der untergegangenen ursprünglichen Werke angesehen werden. Dagegen tragen die Skulpturen am Casino, besonders die schönen Zwickelfiguren der Eingangsnische, den dekorativ-allegorisirenden Charakter der paduanischen Bildhauerschule um die Mitte des Cinquecento, wie er sich vorzugsweise vom Stil Jac. Sansovino's beeinflußt in den Arbeiten der beiden Minelli, Mosca's, Tiz. Minio's, P. Stella's kundgiebt. Einem der genannten Künstler wird man auch den Stukkofries (weiß auf hellgrünem Grund) beizulegen haben, der (neben einem Terrakottarelief über der Thür der Pfeilerhalle des ersten Geschosses, das eine bacchische Scene zum Gegenstand hat) den einzigen rein figürlichen Schmuck in der Dekoration der Innenräume bildet. Die flache Hohlkehle am Spiegelgewölbe des Zimmers I füllend, stellt er in vielfiguriger lebendiger Komposition den Triumphzug eines römischen Imperators dar.

Der sonstige Schmuck des Inneren gehört jenem Dekorationsstil an, worin Stukko und Malerei, figürliche und ornamentale Motive in harmonischem Verein auftreten, einem Stil, der in den Loggien Raffaels seine vollkommenste Verkörperung fand. Daß der Künstler, der ihn entwarf, diese gekannt haben mußte, leidet wohl keinen Zweifel; für einige der Decken ist indes in der Disposition wie im Wechsel des Materials das Vorbild der 1525 begonnenen Dekorationsarbeiten Giulio Romano's im Schloß zu Mantua unverkennbar. Da wir nun wissen, daß Falconetto vor dem Jahr 1524 Rom in Gesellschaft Cornaro's besuchte, da ferner der Anonimo di Morelli die Ausmalung mehrerer Gemächer des Casino ihm persönlich zuschreibt — unter der „Cappelletta" und der „Scala" desselben kann wohl nichts anderes als der achteckige Mittelraum und der Vorraum VIII der ins Obergeschoß führenden Treppe gemeint sein, deren Deckendekoration sich in der That unter allen Räumen am engsten dem

---

1) So nennt ihn fälschlich der Anonymus; eigentlich ist es, wie schon angeführt, eine Darstellung des im Mithraskult die Stelle von Chronos einnehmenden Gottes Aeon, und zwar mit ganz unwesentlichen Abweichungen die getreue Nachbildung eines in der Galerie zu Modena befindlichen spätrömischen Reliefs, in die Formensprache der Renaissance übersetzt (abgeb. bei Venturi, La R. Galleria Estense, S. 363). Das Modeneser Relief stammt aus dem Besitz des Markgrafen Sigismondo d'Este (1647—1732) im Schloß S. Martino bei Reggio und kam nach dem Aussterben seiner Linie 1752 in die estensische Galerie. Weiter zurück läßt sich seine Provenienz und damit auch sein Zusammenhang mit der Darstellung am Casino zu Padua nicht verfolgen. Immerhin bleibt es bezeichnend für die Richtung der Paduaner Bildnerei in jener Epoche, daß sie ihre Vorbilder in solchen Produkten der sinkenden römischen Kunst suchte (s. Cavedoni, Dichiarazione di un bassoriliero Mitraico della R. Galleria Palatina, in den Atti e memorie per le provincie dell'Emilia, Vol. I, 1863). —

Stil der Loggien anschließt, — so ist mit größter Wahrscheinlichkeit die Ausschmückung sämtlicher Räume auf den Meister zurückzuführen. Auch daß ihm noch in seinem letzten Lebensjahr eine Arbeit ähnlicher Art für die Kapelle des Heiligen in S. Antonio in Auftrag gegeben wurde, findet seine natürlichste Erklärung in dem Rufe, den er durch die gelungene Dekoration der Cornaro'schen Bauten erlangt haben mochte, für deren Schönheit es wohl keines sprechenderen Arguments bedarf, als daß sie schon von den Zeitgenossen auf raffaelische Entwürfe zurückgeführt ward. Was die Ausführung insbesondere der Stukkoarbeiten anlangt, werden wir dafür auf Vasari's Zeugnis hin zwei der Söhne Falconetto's, vor allem aber seinen späteren Schwiegersohn Bart. Ridolfi aus Verona, von dem auch in seiner Vaterstadt Arbeiten ähnlicher Art sich vorfinden sollen, anzunehmen haben, während für die Malereien außer Falconetto noch Dom. Campagnola in Betracht kommt (die Stelle beim Anonimo, wo von dessen Arbeiten für Cornaro die Rede ist, scheint indes eher auf das Wohnhaus, den jetzigen Pal. Giustiniani, bezogen werden zu müssen, dessen Malereien nicht mehr existiren).

Nur die Deckenornamentation aller Haupträume im Erdgeschoß des Casino (jene des Obergeschosses scheinen überhaupt nie dekorirt worden zu sein) und zum Teil auch der Wandschmuck im achteckigen Mittelsaal besteht heute noch. Von der Bemalung der Wände haben sich sonst noch im Vorsaal VI und in den Seitengängen VII und VIII in Chiaroscuro ausgeführte Figurenfriese erhalten; ob indes die jetzt mit einfarbigen Tönen oder Tapetenmustern bedeckten Wände der Zimmer einst bemalt gewesen seien, ist nicht zu entscheiden. Die Decken sind durch reiche Stuckprofilirungen in mannigfacher Weise in Felder geteilt, deren größere abwechselnd mit gemalten oder stuckirten Darstellungen (mythologische und allegorische Einzelgestalten wie größere Szenen, Tierkämpfe) Rankenornament und Grottesken, die kleineren mit Stukkomasken, Vasen und Rosetten auf farbigem Grunde, die Friese mit figürlichen Malereien oder stuckirten Arabesken gefüllt sind, — alles in festlich heiterstem Farbenschmuck prangende Kleinode der Dekorationskunst der Hochrenaissance. Anspruchsvoller und noch reicher in Formen und Farben, wie es der Ausdehnung und Bestimmung des Raumes entspricht, tritt uns die Deckendekoration der unteren Halle am Loggiabau entgegen: den mittleren Spiegel nehmen drei größere mythologische Darstellungen ein, von reichen malerischen und plastischen Gliederungen umrahmt, während die sich von jenem zu dem Architrav der Wandarchitektur herabsenkende Hohlkehle in abwechselnd runden und achteckigen Rahmenfeldern, die durch die reizendsten farbigen Rankenornamente getrennt sind, gemalte Einzelgestalten der olympischen Götter und ihre Tête-à-tête mit den von ihnen bevorzugten Kindern der Erde trägt. Nicht etwa die Trefflichkeit der Komposition, die Höhe der malerischen Ausführung, die beide oft zu wünschen lassen, verleihen diesen Arbeiten ihren hohen Wert; es ist der eminente Sinn für die harmonische Ausschmückung eines Ensembles, das feine Gefühl für die Wirkung der plastischen und malerischen Momente derselben, was den Beschauer unwiderstehlich fesselt und ihm die Überzeugung einflößt, er stehe hier vor einer der wenigen Meisterschöpfungen, die uns aus einer großen Epoche erhalten geblieben sind.

Leider kann er sich all' der Pracht und Schönheit nicht mehr in ungetrübtem Genuß erfreun. Die drei Jahrhunderte, seit denen das Werk besteht, sind an demselben nicht spurlos vorübergegangen, und mehr Schaden noch als der nagende Zahn der Zeit hat ihm die Gleichgültigkeit und Sorglosigkeit seiner Bewohner zugefügt, indem sie dem beginnenden Verfall nicht im rechten Augenblick zu steuern wußte. So stehn wir denn heute bei manchen Partien der innern Dekoration nur mehr vor Ruinen und können für andere den nicht fernen Zeitpunkt vorausbestimmen, wo auch sie ohne schützendes Eingreifen zerfallen werden. Und was im Innern mangelnde Sorge, das hat am Äußern der feindliche Einfluß der Natur zuwege gebracht, indem ihm das wenig wetterbeständige Steinmaterial gerade da erlag, wo es in Gliederungen und Ornamenten zu höchster Wirkung kommen sollte. — Wenn uns trotzdem selbst aus der halbverfallenen Schöpfung ein Hauch von jenem „Geist des wahren Otium cum dignitate, der heutzutage so selten geworden ist" anweht, und falls wir uns im rastlosen Hasten des modernen Lebens noch ein Gefühl für die Reize jenes bewahrt haben,

auch alsbald siegreich gefangen nimmt: so zeugt dies am treffendsten dafür, daß es auch unserem Mäcen und seinem Künstler gelang in ihr gemeinsames Werk einen Funken der Flamme einzuschließen, die allen echten Gebilden jener goldnen Zeit unvergänglichen Glanz und immer neu belebende Wärme zu verleihen vermag.

Juli 1885. C. von Fabriczy.

Wilhelm Dilich.

Mit einem Kupferlichtbilde.

Wer die Herausgabe der seit einigen Jahren in Heften erscheinenden „Beschreibenden Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen" aufmerksamer verfolgt hat, wird sich in jedem Hefte aufs neue an den Ansichten sächsischer Städte erfreut haben, die mit der Bezeichnung „Facsimile nach Dilichs Federzeichnung" dort veröffentlicht sind. Die Originale dieser Abbildungen bilden einen Teil einer aus 138 Blatt bestehenden, von einem lateinischen Texte begleiteten Sammlung von Ansichten sächsischer Städte und Schlösser, die ursprünglich für den Kurfürsten Johann Georg I. gefertigt, jetzt, in drei Bände vereinigt, in der königlichen öffentlichen Bibliothek in Dresden aufbewahrt wird [1]).

Der Zeichner dieser Blätter war der im Jahre 1655 in Dresden gestorbene kurfürstlich sächsische Oberlandbaumeister Wilhelm Dilich, Geograph, Geschichtschreiber, Ingenieur und Architekt.

Die Thätigkeit Dilichs in Sachsen bedarf noch durchaus der Erforschung. Wir wissen kaum viel mehr, als daß er von 1625 bis 1655 in kurfürstlich sächsischen Diensten stand. Etwas besser sind wir über sein früheres Leben unterrichtet.[2]) Als Dilich sich nach Sachsen wandte, kam er aus seiner Heimat Hessen. Er war in Wabern als der Sohn des dortigen Pfarrers geboren, wahrscheinlich in den ersten siebziger Jahren des 16. Jahrhunderts, hat jedenfalls in Kassel die Lateinschule besucht und dann, seit 1591, in Marburg studirt (immatrikulirt den 5. Juli 1591). Sein Studium kann aber nur von kurzer Dauer gewesen sein, denn schon 1592, wahrscheinlich gleich nach dem Regierungsantritt des Landgrafen Moritz von Hessen (August 1592), trat er in dessen Dienste als „Abreißer" (Zeichner), wie er sich selbst und wie ihn auch der Landgraf anfangs nennt. Später war er als Geographus des Landgrafen thätig, bis er in den zwanziger Jahren des 17. Jahrhunderts in Ungnade fiel.

Einen genaueren Einblick in die Beziehungen Dilichs zu seinem Landesherrn gewinnt man aus einem Aktenheft des Staatsarchivs in Marburg. Es enthält zwar keine fortlaufenden Akten, sondern nur eine Reihe auf Dilich bezüglicher Schriftstücke aus den Jahren 1594 bis 1625, die erst später gesammelt sind, reicht aber aus, um zu zeigen, daß diese Beziehungen für beide Teile sehr unbefriedigend waren. Hemmnisse, Säumnisse, Verluste auf Seiten Dilichs, Ungeduld, Mißtrauen, Geiz, endlich gar Erbitterung und Grausamkeit auf Seiten des Landgrafen.

Im Jahre 1597 ist Dilich damit beschäftigt, im Auftrage des Landgrafen ein „Werk der Ringelrennen und Tornieren" zu zeichnen und in Kupfer zu stechen. Es ist dies offenbar das Werk über die Festlichkeiten, die im August 1596 bei der Kindtaufe der Prinzessin Elisabeth stattgefunden hatten, welches dann 1598 in Kassel im Druck erschien. Da klagt er wiederholt dem Landgrafen, wie er bei der Arbeit aufgehalten werde. Junker Walrab von Boyneburg, an den er gewiesen worden sei, habe ihn nicht hinlänglich „verständigen" können. Die „Kartellen" (das Tournierprogramm), die ihm der Oberst in Kassel habe aushändigen sollen, habe er erst lange nicht bekommen, weil der Schlüssel zu dem fürstlichen Gemach, worin sie liegen sollten, in den Händen des Kammermeisters gewesen sei. Der Kammermeister habe

1) Vgl. den Katalog der Handschriften der königl. öffentlichen Bibliothek zu Dresden, Bd. 2, S. 123.

2) Vgl. den Aufsatz von J. Caesar: Über Wilhelm Dilichs Leben und Schriften in der Zeitschrift des Vereins für hessische Geschichte und Landeskunde. N. F. 6. Bd. (Kassel, 1877), S. 313—325.

ihn „mit losen, unnützen Worten abgefertiget“, er habe dann den Schlüssel zwar geliefert, aber die Kartellen hätten sich nicht vorgefunden. „Muß also das Werk bis dahero unvollnkommen bleiben, zu meinem großen Schaden und Nachteil, sintemal je länger ich mit demselben umbgehe, je mehr ich darüber zubußen muß, daraus dann beweislich, daß an mir kein Mangel erscheinen kann, oder müßte darvor angesehen werden, daß ich mich selbs [zu] hindern und das Geld und Unkosten mutwillig zuzusetzen ein Wolgefallen hätte“.

In einem andern, ähnlichen Falle (undatirt), wo er wieder beauftragt ist, ein „Inventionwerk“ des Landgrafen in Kupfer zu stechen, beschwert er sich, daß ihm der Schneider „die Kleidung, so zun Tornieren gehören“, vorenthalte; die Boten, die er an ihn abgesandt habe, seien „mit seltsamen Worten heimgewiesen“ worden („er hätte warten müssen, bis ich kommen wäre, ich sollte auch harren, bis er fertig wäre“), „und bleibet also das ganz Werk des Schneiders halben liegen, da ich mein Arbeitsgesinde mit meiner so großen Ungelegenheit und Beschwerung muß lassen müssig gehen“.

Im Jahre 1607 erhielt Dilich vom Landgrafen den Auftrag, ein großes Landkartenwerk von Hessen zu zeichnen. Er sollte — wie es in seinem Patent vom 1. Sept. 1607 heißt — „sowol generales als speciales tabulas unsers Fürstentumbs, Graf- und Herrschaften und deren einverleibter Ämbter, Vogteien, Gerichten, Höfen, Wälden, Vorhölzern, Strom- und Wasserflüssen, Städten, Clöster, Schlösser und Dörfer“ verfertigen. Der Plan wurde ihm bis ins Einzelnste vorgeschrieben, ein genaues Verzeichnis aller anzufertigenden Karten übergeben. Die Bevölkerung wurde angewiesen, ihm dabei allen Vorschub zu leisten.

Der Landgraf hatte wohl keine rechte Vorstellung von der Schwierigkeit und Kostspieligkeit eines solchen, ohne alle Vorarbeiten neu zu schaffenden Werkes. Dilich aber ging dabei sehr gewissenhaft zu Werke. Auf dem Lande nahm er überall die ältesten Bewohner zur Feststellung der Namen und Grenzen zu Hilfe und hatte, während er im Freien arbeitete, tagelang oft zehn und mehr Personen aus der Umgegend zur Befragung bei sich. Das, alles hielt auf und kostete viel. Schon nach Jahresfrist wurde daher der Landgraf ungeduldig. „Wäre gut, er hätte sich besser getummelt“, schreibt er eigenhändig an den Rand eines Berichtes vom Oktober 1608, worin Dilich demnächst 45 Tafeln abzuliefern verspricht und klagt, daß er durch das „widerwärtige Wetter“ aufgehalten worden sei. Im Jahre darauf ist der Landgraf mit den hohen Zehrungsrechnungen Dilichs unzufrieden, so daß dieser sich bereit erklärt, in Zukunft außer seiner Besoldung, die jährlich 100 Thaler betrug, „ein Gewisses“ zu nehmen, und zwar „das Jahr über uf sich und einen Gehülfen 200 Thaler vor Zehrung, Farben, Papyr, Hufschlag, Ausbesserung der Instrumenten und was mehr zu seiner Bereitschaft gehörig sein möchte, neben dem Futter uf ein Pferd“. Dies wurde ihm auch gewährt. Aber das Werk machte deshalb keine schnelleren Fortschritte, der Landgraf wurde immer unzufriedener, sperrte dem Zeichner seinen Sold, worauf dieser die Arbeit vollends liegen ließ. Im Mai 1614 klagt Dilich von Wabern aus, daß er „nunmehr fast vierthalb Jahr seiner Bestallung nicht habe recht fähig sein können“, da ihm von 1611 noch die halbe, von 1613 noch die ganze Besoldung rückständig sei; „werde ich darob verursachet, zu mutmaßen, daß ich etwa mit der Arbeit einhalten und numehr hinfüro meines Dienstes erlassen und also cassiret sein soll“. Er bittet um bestimmte Auskunft, ob er mit der Arbeit fortfahren oder sie ganz liegen lassen solle, macht aber darauf aufmerksam, daß im letzteren Falle es besser gewesen wäre, die Arbeit gar nicht anzufangen, denn alles, was bisher darauf gewendet worden sei, sei dann verloren. Wolle der Landgraf dennoch, daß die Arbeit „abgeleget“ werden solle, so bitte er, der Landgraf möge ihm „seinen Nachstand reichen“ und „eine gnädige dimissionem, deren er sich anderer Örter, dahin ihn etwa Gott führen würde, gegen seinen numehr 22jährigen Dienst zu rühmen haben könne, widerfahren lassen“. „E. F. G. wolle doch — so schließt er — dermaleins meine arme Gelegenheit gnädigst beherzigen, mich aus dem Labyrinth, darinnen ich umblaufe, reißen und mir eine endliche resolutionem, wessen ich mich verhalten solle, widerfahren lassen, auch dies mein unterthäniges Suchen in Gnaden annehmen, und nicht etwa vor einem Trutz, wie mir leider bis dahero mehrerteils, wann ich E. F. G. meine Not geklaget, widerfahren“.

Drei Jahre später, im Sommer 1617 wiederholen sich diese Vorgänge, nur lautet Dilichs Forderung diesmal viel kürzer und bestimmter. Da macht der Landgraf — nachdem sich die Sache nun zehn Jahre hingezogen hat — einen Strich darunter, beauftragt seine Kammerräte, Dilich „alles das, so er verfertigt, wie auch alle concepta“ abzufordern, „daß nicht das geringste, so er hernach bei andern Fürsten und Herren gebrauchen könnte, zurückbleiben möge“, und befiehlt, genaue Abrechnung mit ihm zu halten, damit man erfahre, ob er bisher zu viel oder zu wenig empfangen habe. Als Dilich im Mai 1618 noch ohne Entscheidung ist, reicht er nochmals ein Schreiben ein und fügt seinerseits eine Abrechnung bei, in der er nachzuweisen sucht, daß die „Zehrung“, für die er jährlich 200 Thaler bekommen, sich bald auf 400 Thaler belaufen habe; so sei ihm von seiner Besoldung nicht ein Thaler geblieben, im Gegenteil, er habe innerhalb von acht Jahren 1700 Thaler von seinem väterlichen Erbe zugesetzt.

Er wurde nun zwar nicht förmlich seiner Stelle entsetzt, bekam aber auch weder Sold noch Zehrung, ja er wurde sogar eine Zeit lang in Haft gehalten, obgleich er — wohl im Sommer 1618 — die Arbeit aus freien Stücken wieder aufgenommen hatte. Wie erbittert der Landgraf auf ihn war, so hoch er ihn auch seiner Leistungen wegen schätzte, zeigt am besten sein Schriftenwechsel mit den Kammerräten, als im Oktober 1618 der Landmesserdienst in Kassel erledigt war und die Kammerräte ihm neben drei andern auch Dilich zu dieser Stelle vorgeschlagen hatten. Da erwidert ihnen der Landgraf, nachdem er sich über die andern ausgesprochen hat: „Es ist zwar noch Dilichius vorhanden, deme mangelts an der Kunst, auch Kunde des Landes nicht, wie ihr wohl wisset; ob er aber so treu als kunstreich und so fleißig als sinnreich sein wolle und könne, das können wir noch nicht aus seinen ante actis befinden. Wir haben wohl vermerkt, daß ihn unser Statthalter in unserm Abwesen an sich gezogen und vielleicht ihne zu christophoriren und etwa bei uns wieder einzubrüdern vorhabens sein mag. Ob es aber zu wagen sein wölle, möchtet ihr Jost Mohrsen, auch Dr. Wolffen und anderer wohlbewährten Leut Bedenken darüber vernehmen, daß er, Dilichius, ehe gethan, daß er einen anpraesentirten Dienst leicht und ohne Mühe annehmen wird; wie er ihn aber verwalten werde, wird darnach bei den Göttern stehen. Experto crede Ruperto.“ Die Kammerräte antworten darauf: „Dillichii Person betreffend, ist es nicht ohne, daß er dieser Kunst dermaßen mächtig, daß wir unsers Wissens demselben keinen gleich achten oder vorziehen können. Weil er aber wegen Nachlässigkeit hiebevor den Sachen nicht der Gebühr vorgestanden, so will uns nicht gebühren, E. F. G. deswegen ferner zu importuniren.“ Am Schlusse kommen sie noch einmal auf ihn zurück und schreiben: „Ob nun E. F. G., unterdessen sie wiederumb mit tüchtigen Leuten sich versehen, Dillichium eine Zeit lang, wofern eilfertige oder schwere Sachen vorfallen, gebrauchen und demselben einen annum probationis, weil ihn der Hund einmal gebissen, geben wollen, stehet zu deroselbigen gnädigen Erklärung“, streichen aber diesen Satz als voraussichtlich wirkungslos wieder weg.

Aber der Landgraf konnte die Dienste Dilichs doch nicht entbehren. Im Jahre 1622 ist Dilich wirklich als Landmesser angestellt und bei den Befestigungsarbeiten beschäftigt, die Moritz, als Tilly's Einbruch drohte, in Marburg und Wanfried vornehmen ließ. Aber dieses neue Amt wurde für ihn noch verhängnisvoller, als es je das frühere gewesen war. Nach wenigen Wochen schon wurde er angeschuldigt, seine Befugnis überschritten, statt seinen Landmesserdienst beim Festungsbau zu verrichten, „sich vor einen directorem dieses Orts“ (Wanfried) gehalten und statt, wie der Landgraf befohlen hatte, so schnell als möglich „das ganze Werk in die erste defension zu setzen und zu bringen“, nur ein oder zwei Bollwerke aufgeführt, die andern liegen gelassen zu haben. Es wurde eine Untersuchungskommission abgeordnet, und Dilich suchte sich zwar, so gut es ging, zu verteidigen; es half ihm aber nichts, der Landgraf blieb dabei, Dilich habe seinen Befehl „im geringsten nicht respectiret, sondern gleichsam mit Füßen getreten und dieweil was anderst seines eigenen Kopfes und Gefallens vorgenommen“, und befahl, „diesen Verächter hoher Obrigkeit, und weil er uns nun zum andernmal dies Bubenstück, und erstlich zu Marpurg und nun allhier zu Wanfriede gethan, wohlverwahrlich, und daß er nicht entkommen könne, hinzusetzen, bis er uns tausend Thaler oder deren Werth zur Strafe erlegt und bezahlt habe, damit er ein andermal

hieraus lerne und wisse, wie er fürstliche Befehle achten, respectiren, halten und exequiren solle". Als Dilich darauf klagte, daß es ihm jetzt ganz unmöglich sei, die Strafe zu bezahlen, um Entlassung aus der Haft und um Minderung und Aufschub der Strafe bat, erwiderte Moritz: „Es ist lauter Halsstarrigkeit mit diesem Buben, und je mehr wir ihm guts thun, je weniger er mit Gutthunnge uns zu recompensiren gedenket, und mag er Geld schaffen oder, bis er solches geschafft, alldahin er verordnet, sitzen bleiben." Er ließ ihm sogar androhen, er werde sich an seinen Grundbesitz und sein ganzes sonstiges Hab und Gut halten, und wirklich wurde im August 1622 vom Gericht ein Verzeichnis von Dilichs Besitztum aufgenommen. Die Frau, die mit acht Kindern zu Hause saß, wie Dilich selbst, der im Gefängnis erkrankte, wandte sich wiederholt mit Gnadengesuchen an den Landgrafen. Vergebens, er blieb in Haft. Als die Frau im Juni 1623 wieder einen Versuch machte, ihn loszubitten, und den Landgrafen auf das Erbe vertröstete, das sie von ihrer „alten, abgelebten Mutter" zu erwarten habe, wies sie der Landgraf hart ab und befahl, „die inquisition über dieses treulosen, meineidigen und doch halsstarrigen, widersetzlichen Verbrechers bona mobilia et immobilia paterna materna vel qualiacunque sint, ergehen zu lassen" und, wenn er es nicht anders haben wolle, ihn „mit Verlust seiner Ehren landaus zu weisen". Dilich zahlte aber nicht, er erklärte, er könne den Landgrafen nur — was fast wie Hohn klingt, aber gewiß ehrlich gemeint war — an seine in dem Inventarium verzeichneten, noch ungedruckten Werke weisen, man möge ihm gestatten, daß er versuche, in Frankfurt und Leipzig Verleger dafür zu suchen. Die Resolution des Landgrafen dazu lautet (22. Aug. 1623) „Ihro F. G. wissen hierauf ferners nichts zu thuen."

Endlich schlug aber doch die Stunde seiner Befreiung. Als im Oktober 1623 Tilly in Hessen eindrang, flüchtete Moritz aus dem Lande, nachdem er seinen Sohn Wilhelm zum Generalstatthalter ernannt hatte, kehrte auch erst im Juni 1625 zurück, nachdem das ligistische Heer das Land wieder geräumt hatte. In der Not und Verwirrung dieser Zeit gelang es Dilich, mit den Seinen zu entkommen und sich nach Sachsen zu wenden. Als Moritz nach seiner Rückkehr davon hörte, als er erfuhr, daß Dilich „sich in Chursachsens und also potentioris Dienst eingeschleift, und die Feige gewiesen, und was er selbst zu erstatten und zu bezahlen versprochen, verschrieben und verbürget, wie ein Schelm nicht erlegt noch bezahlet" habe, ordnete er eine strenge Untersuchung an. Dilich hatte, und zwar auf Anordnung der Kriegsräte, „beim Hofprofosen gesessen"; die Kammerräte behaupteten, weder mit seinem Vergehen, noch mit seiner Verstrickung, Erledigung und Abreise das geringste zu thun gehabt zu haben. Der Landgraf erklärte ihnen aber, daß sie mit dieser Entschuldigung nicht loskämen; er argwöhnte, und wohl mit Recht, sie hätten seine Flucht begünstigt. Wenn sie sich damit ausreden wollten, daß sie keinen Befehl gehabt hätten, ihn festzuhalten, so verweise er sie auf die bei ihrer Bestallung übernommenen Pflichten. Er werde durch seinen „Generalaudienzirer" alles, was in der Sache schriftlich ergangen sei, einfordern lassen, und da Dilich durch ihre Verwahrlosung entkommen sei, so möchten sie ihn nur entweder wieder zur Stelle schaffen oder gewärtig sein, daß der Landgraf sich an ihnen schadlos halten und sie dadurch lehren werde, „ein andermal besser und anderst auf ihres Herrn Sachen Achtung zu geben". In einer Nachschrift an den Kanzler heißt es noch: „Er soll auch ungesparter Wahrheit, und wollte es auch endlich auf unsern Sohn Herrn Wilhelmen devolvirt werden, den rechten Grund berichten, wie es mit Entkommen, aus Arrest ziehen und Nichtleistung dessen, so der Schelm Dilichius versprochen, eigentlich zugangen".

Auch bei der unbefangensten Betrachtung aller dieser Vorgänge kann man sich des Eindruckes nicht erwehren, daß Dilich grausam behandelt worden sei; was er begangen oder versäumt hatte, steht in keinem Verhältnis zu der Leidenschaft, ja Wut, mit der der Landgraf ihn verfolgte. Schuldlos wird er freilich nicht gewesen sein. Daß ihm seine wissenschaftlichen Studien und seine litterarischen Pläne sehr am Herzen lagen, gewiß oft mehr als die übernommenen Aufgaben und Verpflichtungen seines Amtes, ist wohl kein Zweifel. Bei seinen Büchern mochte ihm wohler sein als draußen in Wind und Wetter beim Feldmessen. Er hatte sich aus seinem väterlichen Erbe einen reichen Büchervorrat angeschafft. In dem

erwähnten Inventar seines Besitztums vom Jahre 1622 nimmt seine Büchersammlung nach Zahl und Wert bei weitem den ersten Platz ein. Eine Menge der wichtigsten geschichtlichen, geographischen, topographischen, mathematischen, architektonischen und kriegswissenschaftlichen Werke jener Zeit, auch Kunstbücher, sind darin vorhanden. Sein Hausrat erscheint dagegen sehr bescheiden, fast armselig.

In dem Verzeichnis seiner Habe werden auch aufgeführt „sechzehn Stücke, in 8. ingebunden, geschrieben, darzu Dilichius der Autor ist, von allerhand Historien, von astronomischen und geographischen Sachen, welche er nach Frankfurt geschickt, daselbst drucken zu lassen". Eine beträchtliche Anzahl seiner Schriften, kleinere und größere, ist denn auch im Druck erschienen, lauter Werke, die er selbst mit Karten, Plänen, Städtebildern, Porträts illustrirt hatte. Am bekanntesten ist seine Hessische Chronik geworden, die zuerst 1605 in Kassel herauskam [1]), demnächst sein „Kriegsbuch", zuerst 1607 und 1608 in Kassel erschienen, ferner seine Peribologia, ein Lehrbuch vom Festungsbau, das sein Sohn Johann Wilhelm Dilich 1640 in Frankfurt herausgab. Aber schon in jüngeren Jahren hatte er mancherlei drucken lassen. Der Beschreibung der Ringelrennen und Turniere von 1598 ist bereits oben gedacht. Eine Fortsetzung davon, auf die Ritterspiele bei der Kindtaufe des Prinzen Moritz im August 1600 bezüglich, erschien in Kassel 1601. Im Jahre 1599 gab er eine Ungarische Chronica in Kassel heraus, 1603 ebenda eine Beschreibung und Geschichte der Stadt Bremen, die er dem Bremischen Rate widmete: Urbis Bremae et praefecturarum quas habet typus et chronicon. Zur Abfassung der ungarischen Chronik veranlaßte ihn natürlich die Teilnahme, die der Türkenkrieg in Ungarn, damals überall fand, zur Abfassung der Beschreibung Bremens jedenfalls der Besuch, den Landgraf Moritz 1601 auf einer Reise nach Holstein den Hansestädten gemacht und bei dem ihn Dilich wahrscheinlich begleitet hatte.

Seine ungedruckt gebliebenen Schriften aus der hessischen Zeit sind fast sämtlich verloren. Von einem Werke über Marburg, seine Universität und deren Lehrer befindet sich die Handschrift nebst einem gedruckten Probebogen auf der Universitätsbibliothek in Marburg: Urbs et academia Marpurgensis succincte descripta. [2]) Doch ist diese in Quart, kann also keine von den sechzehn sein, deren das Inventar gedenkt. Die königliche Bibliothek in Dresden besitzt außer dem gleich im Eingange genannten topographischen Werke über Sachsen noch eine Handschrift von ihm aus dem Jahre 1645: einen „Kurzen Unterricht, Bollwerke anzulegen" und einen „Unterricht zu dem Gebrauche beigefügten Instrumenti geometrici." [3])

Zu meiner Überraschung habe ich nun kürzlich auch im Leipziger Ratsarchiv eine illustrirte Handschrift Dilichs aufgefunden, und zwar eine Handschrift, in der uns vielleicht seine früheste künstlerisch-schriftstellerische Leistung erhalten ist.

Im Sommer 1594, als er also noch nicht zwei Jahre im Dienste des Landgrafen war, befand sich Dilich — damals vielleicht 23 Jahre alt — in Leipzig. Er hatte vom Landgrafen einen längern Urlaub, wohl zu seiner weiteren Ausbildung, erhalten, denn schon im Januar 1594 ist er von Kassel abwesend, und der Landgraf läßt ihm schreiben („an Wilhelmum Dilichium Abreißern"): „Nachdem jetzo etliche Sachen vorfallen, darzu wir deiner nicht entraten können, so befehlen wir dir gnädiglich, daß du dich den nächsten erhebest und zu uns anhero kommest, geschickt dasjenige, was wir dir befehlen werden, zu verrichten und fernern Bescheids zu gewärtigen, und laß dich daran nichts verhindern." Dieses Schreiben war, da der Aufenthalt Dilichs unbekannt war, nach Wabern an den Vater gegangen, und dieser hatte für den Sohn noch um längeren Urlaub gebeten, der ihm auch gewährt worden war. Im Sommer 1594 schickt nun Dilich dem Landgrafen von Leipzig aus eine Descriptio Lipsiae und entschuldigt abermals sein langes Ausbleiben. Da läßt ihm der Landgraf schreiben (Kassel d. 2. August 1594): „Nun wollten wir zwar deiner Person halben gerne hören,

1) Vgl. über sie den Aufsatz von Kochendörffer im Centralblatt für Bibliothekswesen Bd. 2, (1885), S. 485—499.

2) Sie wurde 1863 bis 1866 von Julius Caesar zuerst stückweise in vier Marburger Universitätsprogrammen, dann nochmals 1867 als Ganzes veröffentlicht.

3) Katalog der Handschriften der königl. öffentlichen Bibliothek zu Dresden, Bd. 1, S. 180.



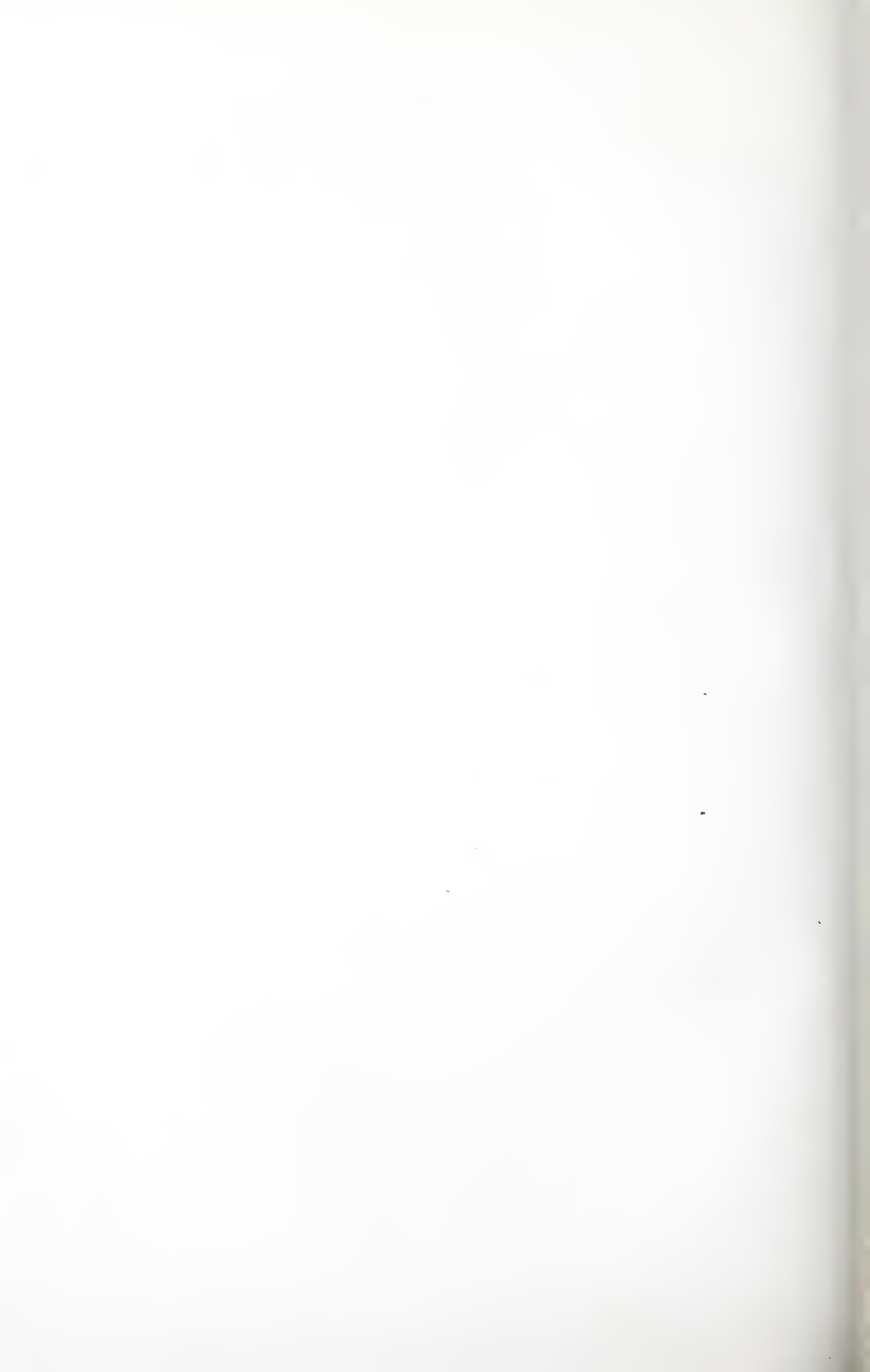
Kupferlichtbild v. Frz. Hanfstängl.

ANSICHT VON LEIPZIG [illegible] 159[illegible]

Federzeichnung von Wilhelm Dilich

[illegible]

Druck v. F.A. Brockhaus in Leipzig



daß es umb die zu mehrmalen von dir angezogene Ursachen anderst nicht, als du in jetzigem deinem Schreiben Andeutung thuest, im Grunde bewandt. Wir mögen dir aber nit verhalten, daß uns äußerlicher Bericht einkommen, daß du andern Herren deine opera praestiren sollest, welches aber, da dem also wäre, (wie wir dir gleichwohl noch zur Zeit nit zutrauen wollen), weil du zu unserm Dienst, Pflicht und Bestallung bist, dir übel anstünde. Wie aber dem allen, und damit wir nit Ursache haben, unseren deiner Person halben geschöpften Gedanken ferner zu inhaeriren, so erfordern wir dich hiemit bei den Pflichten, damit du uns verwandt bist, auch bei Vermeidung unserer Ungnad, und befehlen dir mit gnädigem Ernst, daß du dich ohngesäumbt erstes Tages ohnausbleiblich bei uns gewißlich einstellest, demjenigen, worzu wir dich bestellen lassen, abwartest, und dardurch dich des Verdachts, darinnen du bei uns gerathen bist, entnehmest." Schon hier, im zweiten Jahre seiner amtlichen Stellung am hessischen Hofe, sehen wir die ersten Vorboten des Mißtrauens und der Härte, mit der ihn der Landgraf später behandelte.

Die hier erwähnte Beschreibung Leipzigs nun ist es, die im Leipziger Ratsarchiv zu Tage gekommen ist. Es ist eine Handschrift von 28 Blatt in Folio, sehr sorgfältig und zierlich auf das feinste Briefpapier jener Zeit geschrieben (Wasserzeichen: ein einköpfiger Adler), unzweifelhaft die Originalhandschrift Dilichs. Der Titel lautet: Brevis Lipsiae descriptio per Wilhelmum Dilichium Waberanum Hassum anno MDXCIV. Das Werkchen ist dem Landgrafen Moritz gewidmet, die Widmung ebenfalls datirt: Lipsiae ao. S. M. MDXCIV. Der Einband — ein Pergamentband mit dem Leipziger Stadtwappen in Goldprägung und blau- und gelbseidenen Bindebändern — ist aus späterer Zeit: er trägt die Jahreszahl 1668. Wie die Handschrift in den Besitz des Leipziger Rates gekommen ist, ist nicht zu sagen. Nach der Jahreszahl des Einbandes zu schließen, scheint dies erst 1668 geschehen zu sein. Wurde sie dem Rate geschenkt, so erhielt der Geber sicherlich dafür eine „Verehrung"; die Stadtkassenrechnungen sind in älterer Zeit voll von solchen „Verehrungen" für geschenkte Bücher, Gedichte, Musikalien. Aber weder 1594 noch 1668 ist darin von Dilichs Schriftchen eine Spur zu finden.

Der Text, in acht Kapitel geteilt und in rhetorischem Latein geschrieben, hat keinen sonderlichen Wert. Er bewegt sich, wie die meisten Stadtbeschreibungen jener Zeit, prosaische und poetische, in so allgemeinen Wendungen, daß er, mit veränderten Namen, zur Not auch auf manche andere Stadt passen würde. Wertvoller als der Text sind die Illustrationen: fünf saubere Federzeichnungen von Dilichs Hand: 1. eine Abbildung der Stadt von der Westseite, gleich hinter dem Kuhturm aufgenommen, links die Pfingstwiese mit Schützenzelten;[1]) 2. eine Abbildung der Stadt von der Nordseite, von der Hallischen Straße aufgenommen; 3. eine Abbildung der Pleißenburg, von der Petersbrücke aus gesehen; 4. ein Grundriß der Pleißenburg; 5. eine Abbildung der Belagerung Leipzigs im Jahre 1547. Die letzte ist — ebenso wie der bekannte Kupferstich in der zweiten (illustrirten) Ausgabe von Hortleders „Teutschem Krieg" — mit Benutzung des großen Holzschnittes von 1547, der ältesten Abbildung Leipzigs, gezeichnet, nur daß auch hier wie in dem Kupferstiche namentlich durch andere Behandlung des Vorder- und Hintergrundes, dem Bilde mehr Tiefe gegeben ist.

Die zweite dieser fünf Abbildungen ist — in einer Heliogravüre von Hanfstängl in München — dem vorliegenden Aufsatze beigegeben. Das Blatt ist in mehrfacher Hinsicht interessant, einmal als eine der frühesten Abbildungen Leipzigs überhaupt — denn es giebt nur drei nennenswerte ältere Darstellungen der ganzen Stadt: den Holzschnitt von 1547[2]), den Stich in dem großen Städtebuch von Bruyn und Hogenberg von 1572 und den Holzschnitt in Sebastian Münsters Cosmographey (seit 1573) —, sodann weil sie die Stadt von einer Seite zeigt, von der sie überhaupt nur sehr selten dargestellt worden ist. Die Seite, von der man am liebsten Städtebilder aufnahm, scheint die Südseite gewesen zu sein. Von der Südseite aus erhielt man, wie man sagte, einen „Prospect in geographischer Situation",

1) Zu Pfingsten 1594 war Herzog Ulrich von Holstein, der damals „studierens halben sich in Leipzig aufhielte", bei dem Leipziger Vogelschießen. Es gab da besonders viel „Kurzweil". Vgl. Vogels Leipziger Annalen, S. 300 und 336.

2) Verkleinert wiedergegeben in der Festzeitung für das 8. deutsche Bundesschießen. Leipzig, 1884.

der, neben den Stadtplan gelegt, die „Orientirung" — im eigentlichsten Sinne des Wortes — und die Auffindung der einzelnen Gebäude am schnellsten ermöglichte. Leipzig ist aber niemals scharf von Süden aufgenommen worden, sondern fast immer von Südosten. Bei weitem die meisten älteren Abbildungen, von dem Holzschnitt von 1547 an bis herab zu den zahllosen Darstellungen aus dem 18. Jahrhundert, zeigen die Stadt, wie man sie eigentlich von keinem Standpunkte aus jemals hat sehen können, panoramaartig ausgebreitet, so daß links die Pleißenburg, rechts das Kornhaus (später das Georgenhaus, an der Stelle der heutigen Kreditanstalt) das Bild abschließt. Auf der Zeichnung Dilichs ist es gerade umgekehrt: links liegt das Kornhaus, die Pleißenburg fast am rechten Rande, dazwischen sehen wir die Stadtmauer mit ihren Türmen. Von einzelnen Gebäuden sind — in der Richtung von links nach rechts — deutlich zu erkennen: die Universitätscollegia, die Paulinerkirche mit ihrem Dachreiterchen und unmittelbar davor der Turm am Grimmischen Thore, die Nikolaikirche, dicht dabei das Türmchen des Fürstenhauses, weiterhin der Pleißenturm, die Thomaskirche, endlich die Barfüßerkirche. Links von der Stadt sieht man die Grimmische Vorstadt mit der Johanniskirche. Die Säule im Vordergrunde mit der aufgerichteten Steinplatte ist das sogenannte Kreuz, einer der beiden 1536 erneuerten Weichbildsteine, in denen das alte, weltliche Markt- und Weichbildkreuz und das Kruzifix der christlichen Kirche in eigentümlicher Verschmelzung erscheinen[1].) Ein dritter Umstand, der dem Bilde einen besondern Reiz giebt, ist die malerische Behandlung desselben, wie sie keine der älteren Abbildungen Leipzigs weiter zeigt. Im Vordergrunde links sehen wir im Schatten eines Baumes ein paar Studenten, von denen der eine, am Boden sitzende lebhaft aus einem Buche vorliest, der andere dem Vorlesenden zuhört, rechts ebenfalls ein paar männliche Figuren, am Boden gelagert, von denen die eine mit der Bütte als Bauer, die andere mit dem abgelegten Schwert als Soldat gekennzeichnet ist. Fast noch mehr zeigt dieses Streben, über den bloßen Prospekt hinaus zu einem wirklichen Bilde zu gelangen, die Darstellung der Stadt von der Westseite mit dem Vogelschießen. Und dieses Streben kennzeichnet die Städtebilder Dilichs überhaupt; man braucht nur seine hessische Chronik daraufhin anzusehen.

Dies führt uns wieder auf den Zeichner der Bilder zurück. Einen so bescheidenen Kunstwert diese Leipziger Blätter auch haben mögen, sicherlich beansprucht in der ganzen Doppelthätigkeit Dilichs die künstlerische Seite dieselbe Aufmerksamkeit wie seine gelehrte, schriftstellerische. Ja es ist leicht möglich, daß er in seiner Jugend, trotz seines gelehrten Bildungsganges, gern ganz auf den Künstler losgesteuert wäre. In seinem Schriftchen über Leipzig sind ihm die Bilder offenbar noch die Hauptsache, der topographische Text mehr Beiwerk. Dies geht deutlich aus der Widmung an den Landgrafen hervor, die geradezu mit einem Lobe der Malerei beginnt, worin es heißt: Bist du Soldat, ist dir diese Nachahmerin der Natur ein Vergnügen, bist du Baumeister, ist sie dir eine Gehilfin (Si miles, juvat, si architectus, tecum laborat haec naturae imitatrix).

Den mannigfachen kunststatistischen Arbeiten, die uns die letzten Jahre gebracht haben, wird sich über kurz oder lang auch einmal ein möglichst vollständiges Verzeichnis der zahlreichen Städtebilder anschließen müssen, die sich in den Topographien, Städtebüchern, Chroniken und Reisewerken des 15., 16. und 17. Jahrhunderts vorfinden. In diesem wird dann auch Dilich nicht fehlen, im Gegenteil einen ehrenvollen Platz einnehmen. Hoffentlich erfahren wir bis dahin noch näheres über seine Thätigkeit in Sachsen, die freilich, da sie fast ganz in die Zeit des dreißigjährigen Krieges fällt, schwerlich in großen Bauschöpfungen zum Ausdrucke gekommen sein wird. Sein Nachfolger in Sachsen war Wolf Caspar von Klengel.

Leipzig. **G. Wustmann.**

1) Heute verschwunden. Das andere stand und steht noch heute an der Straße nach Connewitz.



Louis Gallait.

Mit Abbildungen.

Im Jahre 1843 machten zwei Bilder belgischer Maler in deutschen Landen das größte Aufsehen. Bièfve's „Kompromiß des niederländischen Adels zur Abwehr der Inquisition" und Louis Gallaits „Abdankung Karls V." wirkten auf die Anschauung der deutschen Maler wie eine Offenbarung. Hatte doch in jener Zeit unsere Künstler eine wahre Sehnsucht ergriffen nach der wahrhaften Historienmalerei. Die klassische und romantische Richtung schienen erschöpft, unbefriedigt strebten die Maler aus der Genremalerei heraus. Aber das technische Können war, entsprechend der mangelhaften Erziehung, schwach, und vermochte es nicht, dem Ideal eine sinnfällige Wirklichkeit zu verleihen. Da waren es die Werke Bièfve's und Gallaits, welche den Weg zum Ziele wiesen, und mit einem Male wurde Belgien die Pilgerstätte deutscher Maler.

Louis Gallait, am 10. März 1810 in Tournai geboren, hatte mit seiner kolossalen „Abdankung", welche er kurz nach seiner Rückkehr von Paris im Jahre 1837 schuf, sich in die vorderste Reihe der belgischen Maler geschwungen. Seine Anfänge waren schwierige gewesen; ursprünglich war er Schreiber, und es hatte ihm Mühe gekostet, sich aus der Schulung seines Lehrers Hennequin, der ein folgsamer Schüler Davids war, zur Selbständigkeit hindurchzuringen. Dem Bilde, das ihm 1832 einen ersten Preis eintrug, — es hängt in der Genter Galerie und illustrirt das Wort: „Gebt dem Kaiser was des Kaisers ist" — und mehr noch seinem Christus, der die Blinden heilt (1833), merkt man die Energie des aufstrebenden Talentes an. Das letztere Bild lehrt selbst die Art seiner künstlerischen Befähigung erkennen. Es ist nicht die Glut ursprünglicher Eigenheit, welche den Kampf mit der Überlieferung führt, Selbständiges hinstellend, das zur Nachfolge zwingt; es ist der klare Sinn eines auf die Stimme der Zeit achtsamen Geistes, der mit überzeugender Kraft, was er als richtig erwählte, dem schwankenden Urteil einer bewegten Menge entgegenhält. Noch war die Gärung der revolutionären Zeit nicht verwunden, noch stand der Gesellschaft das Bild thatkräftiger Männer, von heroischem Glorienscheine verklärt, vor der Seele; aber auch die Reaktion forderte ihr Recht, verlangte nach den Wirren der Umwälzung nach behaglicher Ruhe; sie wollte gerührt, nicht wahrhaft ergriffen sein.

Während der Pariser Studienzeit hatten eine Anzahl Bildnisse, dann Schilderungen, wie der Herzog Alba und die herumziehenden Musikanten, Hiob auf dem Stroh, besonders

aber Montaigne's Besuch bei Tasso dem Künstler zu schnell steigender Achtung verholfen. Die Wirkung seiner „Abdankung“ aber war außerordentlich. Mit geschickter Hand hatte er eine bunte Menge historischer Gestalten zu gemeinsamer Handlung vereinigt. Mit der verständigen Mäßigung des räsonnirenden Künstlers hatte er edle Herren und Damen wirkungsvoll gruppirt, mit protokollarischer Gewissenhaftigkeit ein historisches Faktum aufgezeichnet, das den Beschauer zu historischen Betrachtungen lebendig anregte. War auch nicht der Versuch gemacht, den Gegenstand psychologisch zu vertiefen: die virtuos geübte Kunst der Stoffmalerei, die ungezwungene Bewegtheit der Gestalten, die ungewohnte Kraft ihrer Charakteristik, der wirkungsvolle Glanz des Kolorits, das kräftige Antithesen im Widerspiel der Farben löst, thaten das ihre, um das mächtige Werk dem historisch-epischen Bedürfnis der Zeitgenossen entgegenzubringen. Die Abdankung war der erste große Trumpf, den der Künstler ausspielte, und zugleich ein Triumph damaliger Historienmalerei. Im Jubel der Begeisterung genügte die vornehme Parade, wurde der melodramatische Ton überhört, das eklektische Gebahren des Künstlers übersehen und nicht gemerkt, wie hinter der angenommenen Trockenheit des sachlichen Historikers, welcher die Glut seelischer Empfindung absichtlich zu dämpfen schien, eine klassische Ader Davidscher Abkunft vernehmlich schlug.

Die nächsten Werke des Künstlers, wie Egmonts Vorbereitung zum Tode und eine „Versuchung des heiligen Antonius“ (1848) oder „Die Erstürmung Antiochiens“, sind von minderer Bedeutung. Die „Brüsseler Schützengilde, welche Egmont und Hoorn die letzte Ehre erweist“ (1851 [1]) ist Gallaits zweites und letztes Hauptwerk. Etwas wie eine dramatische Anwandlung wird in dem Bilde bemerkbar. Ein schwarzes Tuch deckt die langausgestreckten Leichname. Ungeschickt, wie zwei Dinge, welche rohe Gewalt auseinanderriß, sind die blutleeren Köpfe mit den schweren Augenliedern dem Rumpfe angepaßt, Blut besudelt die weißen Laken. Gallait hatte die Kühnheit des Starken, der des Grausigen nicht achtet: er hat nichts Lebendigeres geschaffen als diese Toten in der unheimlichen Beleuchtung spärlicher Kerzen. Schade, daß er den einmal angeschlagenen Ton nicht festzuhalten wußte! Die beiden Schergen Alba's, die Wache stehen, die Männer, welche ihre Ehrerbietung erweisen, treten auf wie schlechte Schauspieler, sorgsam gekleidet und mit pathetischen Geberden. Gallait that zu viel, als er den Kontrast verschärfen wollte; er verfiel in den Fehler Baudry's, der, was David schlicht und groß in seinem toten Marat vollbracht hatte, in seiner Charlotte Corday verdarb, und sein Werk läßt wie das des jüngeren Franzosen, trotz allem Fleiß des Pinsels und der Komposition, kalt und gleichgültig. Théophile Gautier hatte Recht, als er schrieb: Tout le talent qu'on peut acquérir avec du travail, du goût, du jugement et de la volonté, M. Gallait le possède. Wenige Jahre vergingen, und Gallaits Ruhm verklang. Keines seiner späteren Werke kräftigte ihn im Andenken seiner Zeitgenossen, und als am 20. November des eben abgelaufenen Jahres die Kunde seines Todes durch die Lande drang, kam sie unerwartet wie die eines längst schon tot Geglaubten. Aber die Gleichgültigkeit gegen einen Künstler, dessen Schaffen für die Malerei unseres Jahrhunderts, besonders für die deutsche Malerei, von tiefgehender Bedeutung war, indem er den historischen Sinn weckte und das Recht farbiger Wirkung betonte, ist unverdient. Es ist die Pflicht des Historikers, die Bedeutung des Mannes nachfolgenden Geschlechtern zu erhalten.

---

1) Kunsthistorische Bilderbogen I. Supplement, Taf. 32.



Das Grabmal Friedrichs I. in Schleswig und das Edo=Wimken=Denkmal in Jever.

Mit Abbildung.

Der Architekt Robert Schmidt hat kürzlich im Kommissionsverlag bei M. Heßling in Leipzig eine Federzeichnung nach dem Schleswiger Friedrichsdenkmal erscheinen lassen und sie mit einem kurzen Text begleitet. Sind diesem Text auch einige recht überflüssige Abschweifungen über die Berechtigung farbiger Skulptur eingeflochten, so enthält er doch in knapper Form einiges von dem, was sich an historischen Nachrichten über das Denkmal erhalten hat. Die kunstgeschichtliche Stellung des Werkes aber im Bereiche deutscher Plastik hat Schmidt nicht erörtert. Unsere Bemerkungen betreffen das Verhältnis des Friedrichsdenkmals zu einem bekannteren und gewöhnlich überschätzten Werke, zu dem Edo=Wimken=Grabmal in Jever.

Das Grabmal König Friedrichs I. von Dänemark (gestorben 1533) ist im Jahre 1555 errichtet worden. Der Entwurf dazu wird dem an nordischen Fürstenhöfen vielbeschäftigten Jacob Bink zugeschrieben, der 1568 oder 1569 (nicht 1560, wie Schmidt angiebt) starb. Die Ausführung scheint eher von einem Amsterdamer Bildhauer herzurühren, als von einem gewissen Mailänder Caprara, als welchen andere Quellen den Verfertiger des Werkes bezeichnen. Das ganze Werk hat den Charakter niederländischer Frührenaissance.

Auf einer zweistufigen hohen Basis von rotbraunem geäderten Marmor erhebt sich der Sarkophag, dessen Unterbau zwei gedrungene Pfeiler stützen. Nach oben schwillt er in breiter Ausladung an und trägt eine mächtige Abdeckplatte, die als kräftiges Konsolgesims profilirt, weit

vortritt und, wie häufig an gleichzeitigen niederländischen Denkmälern, von lebensvoll modellirten Karyatiden aus weißem Alabaster getragen wird. Die sechs weiblichen Figuren sind durch die beigegebenen Attribute als Allegorien der christlichen Tugenden charakterisirt. Zwischen diesen Figuren treten den kurzen Pfeilerstützen des Sarkophagblockes auf niedrigen Postamenten vier kleine Todesgenien mit gesenkter Fackel vor. Auf der vorkragenden Abdeckplatte endlich, deren glattes scharfgeschnittenes Gesims nur durch kleine Löwenköpfe in seiner Linienstrenge unterbrochen ist, ruht auf marmornem Paradebett die lebensgroße Gestalt des Königs in voller Rüstung,[1]) mit der Krone auf dem Haupt und die Hände zum Gebet gefaltet. An dem erhöhten Kopfende und zu Füßen des Fürsten sind weibliche Gestalten aufgerichtet, die eine mit dem Wappenschild, die andere mit der messingenen Inschrifttafel.

An und für sich betrachtet ein Werk von trefflicher Gesamtwirkung, hervorragend durch ebenso klar durchdachte Disposition wie durch maßvolle Ornamentation, gewinnt dieses Werk ein erhöhtes Interesse, wenn wir es mit dem später entstandenen Denkmal des letzten Friesenhäuptlings Edo Wimken (gestorben 1511) in Jever in Beziehung bringen, einem Monument, das in den Jahren 1561 bis 1564 errichtet wurde und das mit seinem weit wertvolleren Gehäuse in den Schlußheften (3—5) der sechzigsten Abteilung von Ortwein-Scheffers Deutscher Renaissance (Leipzig 1886) unter Henrici's Leitung eine detaillirte Aufnahme erfahren hat (Bl. 27—40).

Die eingehende Vergleichung beider Werke lehrt in dem Jeverschen Denkmal eine Nachbildung des Schleswigschen deutlich erkennen. Die allgemeine konstruktive Disposition ist dieselbe geblieben; wir gewahren dieselben architektonischen Gliederungen, dieselben Mittel des Aufbaues; hier wie dort bildet der Sarkophagblock den Kern des Ganzen, kragt die Deckplatte weit vor und lastet auf Karyatiden. Daß in Jever der Kernblock in voller Massigkeit auf der Basis aufgemauert ist, daß die vier Todesgenien an den Ecken eine funktionelle Bedeutung als Träger erhalten, während sie in Schleswig als dekorativer Schmuck dienten, daß sich ihnen noch zwei Genossen inmitten der Seitenfronten des Blockes zugesellten, daß endlich das niedrige Paradebett durch einen hohen Sarg ersetzt ist, diese und ähnliche nur geringfügigen Änderungen sind ohne wesentlichen Belang für die Gesamterscheinung. Aber welcher Abstand in der technischen Behandlung, bei aller Bemühung des unbekannten deutschen Bildners — für einen solchen treten wir ein im Gegensatz zu Lübke (Gesch. d. deutsch. Ren. II² 296) und Bode (Gesch. d. deutsch. Plastik, 234), welche das Denkmal kurzweg den Arbeiten niederländischer Künstler zuweisen[2]) — originell zu scheinen, und das Vorbild zu „verbessern"! Die Mängel deutscher Plastik in jener Zeit treten in der abweichenden Behandlung der Figuren offenkundig zu Tage, sie sind über Verhältnis gedehnt, schematisch, steif und unbeholfen, den klotzigen Karyatiden zudem fehlen die Attribute, welche in dem Schleswiger Vorbild die Gestalten glücklich bewegen (vgl. die mittlere Caritas mit den beiden Putti). Aber auch im Ornamentalen, und hier suchte der Künstler seine Stärke, zeigt er sich als ein italianisirender Eklektiker ohne Takt für die organische Zweckmäßigkeit der überreich verwandten Motive. Und dieser übelangebrachte Zierat läßt die besten Absichten des Nachbildners als Mißgriffe erscheinen. Mit weisem Bedacht hatte der Schöpfer des Schleswigschen Grabmals seine dekorative Phantasie gezügelt, hatte durch die klare Entgegnung des Tragenden zum Getragenen, durch den Gegensatz einer strengen Architektonik zum plastischen Beiwerk, und durch die nachdrückliche Betonung der horizontalen Gliederungen den Eindruck vornehmer Ruhe erzielt — ganz im Gegenteil beraubt der Kopist sein Werk auch der konstruktiven Klarheit, verkümmert oder verrenkt die Verhältnisse, indem er die vertikale Entwickelung im allgemeinen, wie in den stützenden Gliederungen zu störender Geltung bringt. Diese Bemerkungen mögen zu näheren Nachforschungen über die bis jetzt unbekannten Urheber beider Werke anregen. R. G.

---

1) An einzelnen Teilen derselben finden sich Reste ehemaliger Vergoldung.

2) Derselben Ansicht ist auch Dohme, Deutsche Baukunst S. 354.



Fries aus dem Grottenzimmer des Palazzo del Te, gezeichnet von Fr. Pankert.

Künstlerbriefe.

Mitgeteilt von A. Venturi.

I.

Zwei Briefe von Giulio Romano.

Es ist bekannt, daß Giulio Romano in Beziehungen zu dem Estensischen Hofe stand, da uns Campori in seiner Arazzeria Estense zur Kenntnis bringt, daß der Künstler im Jahre 1535 auf Bestellung des Herzogs von Ferrara die Zeichnungen für die Gobelins machte, die von Nicolo und Battista de' Rossi gewebt wurden, und 1547 wiederum andere Gobelinkompositionen entwarf, die dann in Seide und Gold ausgeführt worden sind. Der Kardinal Ippolito II. von Este erhielt, wie ich bereits in einer Studie (Il Cardinale Ippolito II. in Francia. Rivista Europea, v. XXIV, fasc. I, 1881) nachgewiesen habe, 1545 weitere Kartons von Giulio Romano für Tapeten, die vielleicht den Palast des Kardinals zu Fontainebleau, der heute unter dem Namen „Hotel de Ferrara" bekannt ist, schmückten. Aber die Beziehungen Giulio's zu dem Hofe beschränkten sich nicht nur hierauf, wie denn Giraldi schon bemerkt, daß der Herzog 1535 den Künstler mit der Dekoration seiner delizia, genannt das „Belvedere", beauftragte; Vasari fügt hinzu, daß sich an ihn Ercole II. von Este betreffs des Neubaues eines Teiles des Kastells zu Ferrara, der von einer Feuersbrunst zerstört war, wandte. Man glaubt zwar, daß Giulio nichts von diesen Dingen selbst ausgeführt hat, wohl aber können die Zeichnungen und Anweisungen, welche andere bei der Arbeit leiteten, auf ihn zurückgehen. Beweis dafür ist ein von Ercole II. an den Herzog von Mantua geschriebener Brief, wenn derselbe auch bei einer anderen Gelegenheit entstand. „Ich habe nicht gesehen, was Eure Excellenz mir vom Meister Giulio Romano schreibt", schrieb er am 16. April 1537. „Ich bedarf seiner für gewisse Zimmer, von denen ich sehr wünschte, daß sie zur Zeit fertig würden, daß ich sie noch in diesem Sommer genießen kann, und ohne seine Anwesenheit lassen sie sich nicht fertig machen, dem Auftrage entsprechend, den ich gegeben habe. Damit wird er für diesen ganzen Monat beschäftigt sein und steht dann ganz zu den Befehlen Eurer Excellenz". Wie aus diesem Schreiben hervorgeht, war mehr die Anwesenheit als die eigene Thätigkeit Giulio Romano's verlangt; und im Uebrigen würden die Gonzaga nicht gutwillig ihrem Maler längeren Urlaub gegeben haben.

Die zwei folgenden Briefe zeigen uns Giulio Romano damit beschäftigt, abends Kartons für den Herzog von Ferrara zu zeichnen, die vermutlich für die Estensischen Gobelinsverfertiger bestimmt waren. Von einem ist der Gegenstand angegeben, nämlich: „Die abgefallenen Engel, welche den Himmel stürmen". Der Text der Briefe lautet folgendermaßen:

Illmo et Exmo S^{r} mio obser^{mo}.

Lo piu presto che ho possuto espedirmj del desegno dello assalto del Cielo lo ho mandato a V. Ex^{tia} et pregandola mi perdoni sella (se ella) non e stata da me servita come lej meritaria

per il respetto del mio poco sapere & ancor per che mi e calata la vista per molti salassj & medicine in modo che con lo lume di candela duro gran fatica a vedere. E così queste notte sequente handaro sequitando laltro (l'altro) desegno & fra otto giornj mandaro laltro. E alla sua b. g. buona grazia) humilmente li baso (bacio) la mano & melli ricomando (me le raccomando).

XXiiij de Xbre MDXXXVIJ

De V. Ex^tia

humile & fedel servitore
Julio romano.

(außen) Allo Illmo et Exmo S^r il S^r
Duca di Ferrara patron
obser^mo Ferrara.

In Übersetzung:

Mein erlauchtester und erhabenster Herr, so schnell als es mir nur möglich war, habe ich Eurer Excellenz die Zeichnung von der Erstürmung des Himmels übersandt, und bitte Dieselbe, mir zu verzeihen, wenn Ihr nicht so, wie es Euch zukäme, bedient worden seid, in Hinsicht auf mein geringes Können, und auch darauf, daß mir die Sehkraft durch viele Aderlässe und viele Medikamente derart geschwächt worden ist, daß ich große Mühe ausstehe, bei Kerzenlicht zu arbeiten. So werde ich in diesen kommenden Nächten die andere Zeichnung ausführen und binnen acht Tagen Euch senden. Ich empfehle mich Eurer Huld und küsse Euch demütig die Hand.

24. Dezember 1537.

Eurer Excellenz
unterthäniger und treuer Diener
Julio romano.

Der zweite Brief lautet:

Illmo et Exmo S^re e patron mio sempre obser^mo Pensandomi essere io medesmo il portatore del desegno Maximamente che per interesio del mio patrone Exmo mi convine venire fino a Ferrara & a Bologna, per causa del cattivo tempo & per essere mal sano mi sono indugiato finche sia meglior tempo. e ancora perche o (ho) inteso da Messer Alphonso servitore de V. Ex^tia il tutto & non essendosi spedito da Mantova mi e parso meglio mandarlo per questi corrierj espedito da la cancellaria el quale V. Ex^tia vedera stomene in questo mezo a pregar dio chel satisfacia a V. S. il quale quando non satisfacesi la prego la mi perdoni . vero e chio (che io) mi doglio non haver possuto haver comodita de farlo presente algliocchi (agli occhi) de S. Ex^tia essendo certo che dal suo optimo iuditio sarej stato aiutato a servirla meglio. Altra scusa non ho pronta ne altro diro che gli bacio la mano et humilmente me li recomando.

De Mantova allj viij de Anno MDXXXViij.

De V. Ex^tia

humile & fedel servitore
Julio romano.

(außen) Allo Illmo e Exmo S^r il s^r
de Ferrara patron mio oss^mo
a Ferrara.

In Übersetzung:

Mein erlauchtester und erhabenster Herr und Gönner. Da ich glaubte, selbst der Überbringer der Zeichnung sein zu müssen, zumal da es mir besonders im Interesse meines Erlauchtesten Herrn geboten schien, bis nach Ferrara und Bologna zu kommen, so habe ich es anläßlich des schlechten Wetters und meines Unwohlseins aufgeschoben, bis besseres Wetter sei. Da ich aber von Messer Alphonso, dem Diener Eurer Excellenz. Alles erfahren und derselbe Mantua noch nicht verlassen hat, ist es mir besser erschienen, sie durch diesen von der Kanzlei gesandten Kurier zu schicken, der Eure Excellenz sehen wird. Inzwischen bitte ich Gott, daß die Zeichnung Eure Excellenz befriedige, und sollte sie es nicht thun, so bitte ich Euch, mir zu verzeihen. Wahr ist es, daß ich es beklage, nicht in der Lage gewesen zu sein, sie selbst vor den Augen Eurer Excellenz zu fertigen, gewiß wie ich es bin, daß ich von Eurem einsichtsvollsten Urteile unterstützt worden wäre, Euch besser zu bedienen. Eine andere Entschuldigung habe ich nicht bereit, noch sage ich anderes, sondern küsse Euch die Hand und empfehle mich demütig.

Mantua, am 8. des Jahres 1538.

Eurer Excellenz
unterthäniger und treuer Diener
Julio romano.

Zur Abwehr.

Μήτι δίκην δικάσῃς, πρὶν ἀμφοῖν μῦθον ἀκούσῃς.
(Aristophanes.)

Im letzten Novemberheft der Zeitschrift für bildende Kunst ist Herr Dr. Hugo Graf gegen eine von mir vor Jahresfrist unter dem Titel „Scema novum“ veröffentlichte Arbeit in einer Weise aufgetreten, welche eine Erwiderung erheischt. Soweit es das rein Sachliche anbetrifft, könnte ich Herrn Dr. Hugo Graf öffentlich meinen Dank aussprechen. Denn in dem guten Glauben, mich zu bekämpfen, ist derselbe durch Zusammentragen von Beweismaterial für meine Auffassung eingetreten, wie es ein Anhänger meiner Anschauung nicht besser hätte thun können.

Es war im ersten Teile meiner Arbeit gesagt worden, die Nachricht des Burckhard de Hallis, daß die Stiftskirche St. Peter zu Wimpfen i. Thal „opere francigeno“ erbaut sei, müsse aus der Zahl der Beweise ausgeschieden werden, welche darthun sollten, daß der gotische Baustil von Frankreich nach Deutschland gekommen sei, weil opus francigenum nicht gotischer Stil heißen könne, da das Wort opus allein für Stil im Mittelalter nie gebraucht sei. — Damit habe ich aber doch gewiß nicht behauptet, daß die Bauentwickelung Frankreichs im Mittelalter auf diejenige Deutschlands überhaupt keinen Einfluß gehabt habe, wie Herr Dr. Hugo Graf in meinen Ausführungen gelesen haben will. Ich habe ausgeführt, das Wort opus bedeute, in Bezug auf ein Bauwerk gebraucht, niemals Stil allein, es bedeute da entweder die Mauertechnik, wie opus Romanum, opus reticulatum, opus spicatum etc. oder aber es bedeute das ganze Bauwerk, ohne Rücksicht auf Stil und Technik, d. h. das ganze Werk mit allem, was darin und darum ist, ohne speziell die Mauertechnik oder den Stil zu bezeichnen. Den Stil habe man im Mittelalter durch scema, genus aedificandi, genus compositionis etc. bezeichnet. Diese Ausführungen hatte ich durch eine beschränkte Anzahl von Beispielen aus der mittelalterlichen Litteratur illustrirt, eine Anzahl, die sich ganz erheblich vermehren läßt, die mir aber völlig ausreichend schien, weil ich mich ja nicht mit meiner Arbeit an Anfänger in unserer Wissenschaft wenden wollte. Dieser so einfache Sinn meiner Ausführungen ist aber doch Herrn Dr. Hugo Graf nicht verständlich geworden, wie seine Auslassungen zeigen. Ich will daher hier versuchen, ihm das, was ich gemeint habe, durch ein populäres Beispiel klar zu legen. Das lateinische Wort opus deckt sich im Begriff so ziemlich mit unserem deutschen Worte Werk. Wenn nun heute jemand die Herrlichkeit des Kölner Domes beschreiben wollte, seine majestätische Größe, sein wohlgefügtes Mauerwerk, seinen reichen inneren und äußeren Schmuck, so würde er das alles in dem kurzen Ausdruck „ein hehres Werk“ zusammenfassen können. Im Mittelalter würde man in diesem Falle opus egregium etc. gesagt haben. — Wollte der Chronist die Art des Mauerwerks allein bezeichnen, so würde er dasselbe als Quadermauerwerk bezeichnen, welches man im Mittelalter ein opus ex sectis lapidibus, opus quadratis lapidibus etc. nannte. Wollte hingegen der Chronist diejenigen charakteristischen Merkmale des Baues nennen, welche in den verschiedensten Gegenden an den verschiedensten Bauten ebenfalls vorkommen, so würde er Stil oder Bauart sagen müssen, wofür im Mittelalter die Ausdrücke scema, genus aedificandi, genus compositionis sich gebildet haben.

Herr Dr. Hugo Graf hat nun eine Anzahl mittelalterlicher Schriftsteller zusammengetragen, in denen von reichgeschmückten Bauwerken gesprochen wird. Ein solches Bauwerk wird dann opus genannt mit irgend welchem epitheton ornans, als mirum, pulcrum, ele-

gans etc. und diese Beispiele führt Herr Graf gegen mich an. — Eheu! ruft derselbe aus, wo bleibt hier die Reimerssche Definition, daß opus das Mauerwerk bedeute? Den Ausdruck opus francigenum in der Chronik des Burckhard de Hallis habe ich auf das Mauerwerk bezogen, da ausdrücklich dabei steht ex sectis lapidibus, und in längerer Auseinandersetzung meine Auffassung plausibel zu machen gesucht. Hat jemand eine bessere Erklärung dafür, ich begrüße sie mit Freuden, nur Stil kann opus weder hier noch sonst wo heißen und darauf kam es in meiner Auseinandersetzung an.

Wenn ich also Herrn Dr. Graf dankbar sein muß für die Unterstützung, welche derselbe, wenn auch invito animo, meiner Auffassung hat angedeihen lassen, so müssen ihm nicht minder alle sich verpflichtet fühlen, welche die Baugeschichte des Mittelalters interessirt, dafür, daß er ein neues Kriterium der Gotik entdeckt hat. Er sagt, die Chronik über Wimpfen berichte, der Baumeister habe die Kirche innen und außen mit Bildwerken der Heiligen auf das Schmuckreichste geziert, dieses aber gehöre zu den Merkmalen des opus francigenum, also nach Grafscher Auffassung zum gotischen Stil. Sagen wir mit Vergilius Maro: Forsan et haec olim meminisse juvabit. — In meiner Arbeit habe ich ausdrücklich hervorgehoben, daß der Quaderbau schon vor Wimpfen in Deutschland vorkomme. Wenn nun Herr Dr. Graf auf mehr als einer Druckseite sich geberdet, als ob ich das Gegenteil behauptet, so wird das nach dem Ausgeführten nicht Wunder nehmen. — Herr Dr. Hugo Graf sagt weiter, seine Auffassung vom opus francigenum sei deshalb richtig, weil Schnaase, Kugler und Mone es so verstanden haben. Kugler und Schnaase, deren Bedeutung für die Kunstgeschichte wir schwerlich von Herrn Graf zu lernen brauchen, würden bestimmt dagegen protestiren, wenn sie noch lebten, daß etwas wahr sein müsse, weil sie es gesagt haben. Hätte Herr Graf diese Männer bei der Abfassung seiner Schrift wider mich um Rat fragen können, sie würden ihm vielleicht mit Horaz zugerufen haben.... Versate diu, quid ferre recusent, quid valeant humeri. — Für mich sind die Akten über das opus francigenum geschlossen.

Berlin, im Dezember 1887. J. Reimers.

Notiz.

Z. — Handel und Wissenschaft, Wandgemälde von Carl Gehrts. Wir verweisen bezüglich dieser beiden Stücke des Wandschmuckes in dem Café Central zu Düsseldorf auf die Bemerkungen unseres Düsseldorfer Korrespondenten in Nr. 11 der Kunstchronik. Aus der Selbstbiographie, welche der Künstler in der „Kunst für Alle“ neuerdings veröffentlicht hat, entnehmen wir, daß er am 11. Mai 1853 in St. Pauli bei Hamburg geboren wurde und in Weimar unter Brütt und Gussow seinen ersten Kunstunterricht empfing. Sodann trat Gehrts in die Malklasse von Albert Baur über, in welcher später auch sein jüngerer Bruder Johannes seine künstlerische Ausbildung empfing. Wesentliche materielle Förderung brachte den Brüdern der lebhafte Anteil, welchen Arnold Otto Meyer, der bekannte Hamburger Kunstfreund und Sammler, an ihrem Talente nahm. Ihre erste selbständige Arbeit galt der Ausschmückung der Meyerschen Villa bei Altona (1873). Von Weimar wandte sich Gehrts nach Düsseldorf, wo er seitdem eine fruchtbare, von verdienter Anerkennung begleitete Wirksamkeit entfaltet.





Handel.

Wandgemälde von Carl Gehrts im Café central in Düsseldorf.



Wissenschaft.

Wandgemälde von Carl Gehrts im Café central in Düsseldorf.





Fr Aug. Kaulbach pinx. Louis Kühn sculps.

GESCHWISTER

Verlag v E A Seemann in Leipzig Museum zu Hannover Druck v. F A Brockhaus in Leipzig





Fritz August Kaulbach.

Mit Illustrationen.

er vor einem Jahr an den Schaufenstern der Münchener Kunsthandlungen vorüberging, wurde durch eine allerliebste Photographie gefesselt: eine Allegorie der Fortuna, wie sie lächelnd dahinschwebt in der Begleitung jenes borstigen Tieres, das seinen Namen für die Bezeichnung des unverdienten Glückes herleiht. Es war die letzte Arbeit, die von Fritz August Kaulbach zu sehen war. Bald darauf wurde er zum Direktor der Münchener Akademie ernannt. In dieser Ernennung lag gewissermaßen die amtliche Bestätigung dafür, daß der Geschmack an der Periode, die mit Piloty abschloß, endgültig zu Grabe getragen sei. Kein Mann wurde gewählt, der mit monumentalem Pinsel viele Quadratmeter von Leinwand mit historischen Unglücksfällen bedeckt hatte, sondern ein junger Künstler, von dem das große Publikum nicht viel mehr als die „Schützenlisel" kannte, jenes lustige Wirtshausschild auf der Theresienwiese, das eine überlebensgroße Kellnerin auf einem Bierfasse darstellte, wie sie mit Rettigen in der Schürze und mit Maßkrügen in der Hand einherwankt. Alarich und alle Goten verhüllten klagend ihr Haupt. Kein Zweifel, die Historienmalerei war tot, — es lebe der Chic!

Als Maler des Chic, als künstlerischer Gourmé, ist Fritz August Kaulbach wohl der bezeichnendste Vertreter der nach-Pilotyschen Periode. Wie einst in Cornelius und in Piloty, spiegelt sich auch in ihm voll und ganz die Kunst seiner Zeit wieder: der virtuose Eklektizismus, das manieristische Anempfinden. Zwar gehört er nicht zu den Spezialisten, die sich in einseitiger Beschränkung auf die Nachahmung der Venezianer, der Niederländer oder der Holländer verlegt haben, dafür taucht er gleich dem seligen Christian Friedrich Wilhelm Ernst Dietrich proteusartig bald in dieser bald in jener Maske auf und weiß — mag er die Züge Holbeins, Carlo Dolci's, van Dycks oder Watteau's

annehmen — doch stets modern, stets graziös, stets chic zu erscheinen. „Er ist wie ein Mann am Harmonium, der nach Bedarf und Wunsch die Register zieht; das eine Mal drückt er an dem Knopf für die vox humana, das andere Mal an dem für das tremolo; so zieht er das Jahrhundert, dessen Stimme er nachzuahmen wünscht, den Meister, der für den gewählten Stoff ihm Anknüpfungspunkte bietet, aus dem Schatz seiner Reminiscenzen hervor. Vortrefflich kennt er sein Instrument, er zieht die passenden Register, läßt sie virtuos durcheinander klingen, und der erlesene Geschmack, mit dem er wählt, ist sein Eigentum, seine Mischung der Stile sein Stil [1]“. Wer ihn gesehen, der fühlt, daß diese Mischung von Altem und Modernem tief in Kaulbachs Wesen begründet ist. Sein Äußeres gleicht einem alten Bilde. Mit seiner kränklichen, vergilbten Gesichtsfarbe, seinem dunkeln spanischen Bart, seinem gleichgültigen Auge, aus dem das horazische nil admirari spricht, und seiner vorstehenden und herabhängenden Unterlippe sieht er aus, als ob er sich selbst nach Tizians Karl V. kopirt hätte. Der Doppelname Fritz August ruft sofort die Erinnerung an das sächsische Rococo wach. Und dabei ist er im Auftreten durchaus modern, ein feiner Weltmann, ein geistreicher Arrangeur aller Münchener Kostümfeste, eine Hauptsehenswürdigkeit in der Münchener Gesellschaft.

Schon seit Jahren gehörte er bekanntlich zu den Lieblingen der bilderkaufenden Kreise. Als Sohn des Porträtmalers Friedrich Kaulbach, als Großneffe Wilhelm Kaulbachs am 2. Juni 1850 in Hannover geboren, hatte er den ersten künstlerischen Unterricht bei seinem Vater erhalten und war dann 1868 in die von Kreling geleitete Nürnberger Kunstschule eingetreten, wo er eine Zeitlang unter dem durch seine Chiemsee-Idyllen bekannten Professor Raupp arbeitete. Nach München übergesiedelt, schloß er sich der von Diez vertretenen Richtung an und studirte schon damals mit größtem Eifer die alten Koloristen, unter deren Einfluß er sich eine Geschmeidigkeit und Vielseitigkeit der Technik erwarb, die bald die Bewunderung auf allen Ausstellungen erregte.

Dabei waren es keineswegs weltbewegende Gedanken oder bedeutende Vorgänge die er schilderte, sondern harmlose Genrebilder à la Beyschlag — Familien- und Liebesglück — die ihn zuerst in weiteren Kreisen bekannt machten. So hat er das Glück einer jungen Mutter, die ihr Kind bei Sonnenschein und Blütenduft zärtlich an sich schmiegt, zweimal in wenig veränderter Weise in den Gemälden „Herzblättchen“ und „Im Sonnenschein“ verbildlicht. In dem Gemälde „Beim Förster“ stellte er die Annäherung von zahmen Rehen an die hübschen Kinder einer glücklichen Mutter in einnehmender Weise vor Augen, während er in dem für die Münchener Ausstellung 1879 vollendeten, jetzt in der Dresdener Galerie befindlichen „Maientag“ die Schäferscenen à la Watteau mit glücklichem Griff wieder aufleben ließ. In einer andern Reihe solcher Genrebilder wurden junge Paare in dem beliebten Augenblick vorgeführt, in welchem sie sich das Geheimnis ihres Herzens offenbaren. In dem Bilde „Im Boudoir“ ist er verlegen und sie mutig im Bekennen ihrer Gefühle. Auf einem anderen, „Kavalier und Zofe“ (1873) versteht es dagegen der Kavalier dreist und zielbewußt seine Herzenssache zu vertreten, während die Zofe die Beteuerungen des vornehmen Herrn mit anmutiger Befangenheit vernimmt. Ein drittes Liebespaar hat sich in tiefster Waldeinsamkeit niedergelassen, während in dem Bilde „Quartett“ vier in einer Gartenlaube singende Mädchen vereinigt sind. Die Stoffe streiften also ziemlich hart an die bekannten Beyschlagschen Banalitäten an. Aber sie

1) Ich entnehme diese Sätze den geistreichen und äußerst feinsinnigen Essays über „Neue Kunst“ von Hermann Helferich. Berlin 1887.

waren völlig umgestaltet durch die vornehm blendende Technik, durch die wunderbare Eleganz und Flüssigkeit der Behandlung, die zarte Nüancirung und Harmonie der Töne, die Frische und den Schmelz der Farbe, die der junge Meister von den Alten gelernt hatte.

Vielleicht noch mehr kamen diese Vorzüge in seinen Einzelfiguren zur Geltung. Es genügte ihm vorwiegend die Einzelfigur, um das was er wollte zum Ausdruck zu bringen, und da ihm, seiner ganzen Anlage nach, das Anmutige, Liebliche näher lag als das Gewaltige, Ernste, so malte er meist junge Frauengestalten, bei denen er mit Vorliebe das Kostüm des 16. Jahrhunderts in seiner malerisch bestechenden Erscheinung verwertete. Welches Aufsehen machten nicht seine „Lautenschlägerinnen", besonders die 1877 vollendete „Träumerei" — die bekannte Renaissancedame in weißem Atlaskleid, die mit der Mandoline im Arm in einem dämmerigen, mit Gobelins ausgeschlagenen Gemach auf einer Ruhebank sitzt und die Bilder ihrer Phantasie an sich vorüber gleiten läßt — und das 1882 auf der Wiener Ausstellung vom Kaiser von Österreich angekaufte ähnliche Gemälde worin er, an Feuerbach anknüpfend, ein junges Mädchen in antiker Gewandung zeigte, welches, eine Laute in den Händen, träumerisch vor sich hinblickt! Und noch mehr Enthusiasmus erregten die Edelfräulein mit altdeutschem Barett, dunklem Samtkleid und langen Gretchenzöpfen, die er in zahlreichen Variationen vom Stapel ließ. Bald haben sie die Augen aufgeschlagen, bald gesenkt; bald tragen sie einen glänzenden Deckelpokal, bald sind die Hände gefaltet; bald ist ein Bächlein, bald eine Silberbirke im Hintergrund. Bekanntlich ist unsere schnelllebige Zeit sowohl für die Reize der bleichsüchtigen Träumerinnen als auch für die Vorzüge der Nürnberger Patriziertöchter nicht mehr so empfänglich wie früher. Darum hat auch Kaulbach sofort, als sich der Geschmack des Publikums an der Wolff'schen Butzenscheibenlyrik abgekühlt hatte, diesen Stoffen den Rücken gekehrt und neuerdings in seinem Brustbild der heiligen Cäcilie Arm in Arm mit Carlo Dolci und Gabriel Max ein Ganzes von bestrickendem Liebreiz geschaffen.

Auch das Urteil über seine Bildnisse wird dadurch, daß er die Mode der „deutschen Renaissance" mitmachen mußte, leider einigermaßen beeinträchtigt. Ob diese merkwürdige Sitte, sich im Kostüm porträtiren zu lassen, durch die kunstgewerbliche Strömung der siebziger Jahre hervorgerufen wurde, ob sie mit den damals aufkommenden Künstlerkostümfesten zusammenhängt, oder ob sie ein Ergebnis der Gründerperiode war, als der neugebackene Adel seine „Ahnengalerien" anlegte, in denen der Stammbaum zwar nicht bis auf Moses, aber wenigstens in die deutsche Ritterzeit zurückgeführt werden sollte, möge ein späterer Historiker ergründen. Jedenfalls gehören die von Kaulbach in den siebziger Jahren gemalten „Damen in altdeutscher Tracht" zu den elegantesten Kostümbildern, welche damals entstanden. Auch hier gab das Renaissancekostüm dem Künstler Gelegenheit, seine ganze Virtuosität in der Darstellung der Stoffe zu entwickeln. Das schwarze Barett, das Schleierchen und Perlennetz, die grüngelbe Seide der Puffärmel, die gesteppten grauen Unterärmel, der Plüschbesatz am Schoß des dunkeln Kleides, die altertümliche rote mit vielen Behängen versehene Tasche — alles das ist auf diesen Bildnissen meisterhaft durchgeführt. Nur zuweilen erinnert man sich, daß ein grüner Hintergrund à la Holbein, eine lateinisch geschriebene Jahreszahl und ein sorgfältig beigefügtes bürgerliches Phantasiewappen bei Bildnissen doch nicht ganz die psychologische Vertiefung ersetzen kann. Glücklicherweise bewies der Künstler sofort, als diese Renaissancemaskeraden aus der Mode kamen, daß er nicht minder imstande sei, die Reize der eleganten modernen Damentoilette zu verkörpern. Besondere Bewunderung erregte bekanntlich die „Junge

Dame in rosa Kleid" auf der Wiener Frühlingsausstellung 1880, das Porträt seiner Gemahlin auf der Münchener Ausstellung 1883, das Porträt seiner Schwester auf der Berliner Ausstellung 1884 und das Porträt der Prinzessin Gisela auf der Berliner Jubiläumsausstellung 1886. Wie er früher seine Virtuosität an Renaissancestoffen gezeigt hatte, so zeigte er sie jetzt an der technisch vollendeten Durchführung der durchsichtigen Gazestoffe, des Pelzes, der modernen Schmuckgegenstände u. s. w. Und mit welch erlesenem Geschmack waren alle diese Einzelheiten arrangirt: nicht so kühn, daß die Sache abenteuerlich wäre, nicht so zahm, wie die Modistin es macht. Erst durch diese Arrangements sind der Toilette der Weltdame die letzten Feinheiten gegeben. Und



Kavalier und Zofe, von Fritz August Kaulbach.

trotz dieser virtuosen Behandlung des Beiwerks behauptet der Kopf doch stets siegreich seine Herrschaft über den umständlichen Apparat der Toilette wie über die luxuriöse Umgebung, in welche die Figuren gestellt sind. Zwar sind die Köpfe gewöhnlich von einer Unähnlichkeit, wie sie nur berufenen Bildnismalern gestattet wird, aber dafür fesseln sie alle durch einen fein seelischen, prickelnd reizvollen Zug, den der Künstler aus sich selbst hineinlegt. Denn Fritz August Kaulbach hat das sentiment pour le genre féminin und weiß in ganz zarter Andeutung in alle seine Frauenbilder jenen undefinirbaren pikanten Ausdruck zu legen, den die Damen der großen Welt mit den Damen aus der Welt Alexander Dumas des Jüngeren gemein haben.

Derselbe reizend anmutige Zug macht sich auch in seinen Mädchenbildnissen geltend. Wie er fast lediglich der Frauenschönheit in den höhern Ständen huldigt, ihr aber eine ungemeine Zartheit und moderne Eleganz zu gesellen weiß, so sind es auch hier

immer Kinder aus den gebildeten und wohlhabenden Ständen, Kinder von vornehmer Anmut und Reinheit, die er uns vorführt. Während Defregger in seinen Kinderbildern das köstlich unbefangene, frohe und schalkhafte Wesen der Jugend meisterhaft zu schildern weiß, giebt Kaulbach besonders die Eleganz vornehm erzogener Kinder vortrefflich wieder, wie seine auf einem Sessel zusammengedrängten zwei Mädchen auf der Münchener Ausstellung 1883 glänzend bewiesen. (Vergl. die Radirung.) In diesen Frauen- und Mädchenbildnissen, mit denen er jetzt fast ausschließlich sich beschäftigt, liegt seine Stärke; hier ist er von unübertrefflicher Feinfühligkeit und in der Eleganz des malerischen Vortrags von keinem Zeitgenossen erreicht. Aber auch im männlichen Porträt ist ihm mancher glücklich Wurf gelungen. Insbesondere zeichnen sich das Porträt seines Vaters (1883) und das neuerdings für das Münchener Rathaus gemalte lebensgroße Bildnis des Prinzregenten Luitpold von Bayern im Kostüm des Hubertusordens durch interessante Vorzüge in Ton und Anordnung aus.


Fr. Aug. Kaulbach als Nimrod.

Ein eigenartiger Zug seiner Begabung ist endlich die Ausgestaltung satirischer und heiterer Einfälle. Ich denke hier z. B. an seine reizvollen Fächerbilder, an seine Zeichnungen für das „Münchener Künstlerheim" und für die „Bunte Mappe", an die zahlreichen Karikaturen für Kneipzeitungen der Künstlergesellschaft „Allotria" und an die reizende Einladungskarte, die er für das Münchener Künstlerfest 1886 entwarf, auf welcher Prinz Karneval, von einer pikanten Pierette begleitet und von lachenden, jubelnden Amoretten umgaukelt, auf einem Schlitten dahersaust.

So ist der Stoffkreis, welchen Fritz August Kaulbach beherrscht, durchaus kein enggezogener. Abgesehen davon, daß in allem, was er schafft, die stilvolle Formgebung unsere Teilnahme gewinnt, wird er auch in der Vielseitigkeit der Technik kaum von einem andern übertroffen. Stift, Kreide, Feder, Pastell, Öl, alle diese Arten der Maltechnik beherrscht er. Insbesondere sind seine Pastelle von hervorragendem technischen Interesse, frisch und lebensvoll und von einem Esprit, dem selbst die Franzosen nichts ähnliches entgegensetzen können. Freilich sind auch diese Werke nur die Erzeugnisse eines Eklektikers. „Er hat etwas zu lange, etwas zu ausgiebig an den Brüsten der Alten gelegen und sie denen der Natur vorgezogen, und nun ist es, als ob der Eindruck der Natur in der Originalausgabe ihm abhanden gekommen, nur übersetzt sie ihm noch zugänglich wäre". Aus diesem Grunde giebt er in seinen Werken nicht das, was wir Modernen anstreben. Denn nicht der geistreichste Ton und der witzigste Pinselstrich, nicht das zarteste Erinnern der alten Künste kann zu einer Kunst, die modern zu nennen, die Brücke schlagen. Aber er ist kein Spezialist, ist ein feiner Künstler, ein Mann von Geschmack. Die Gefahr ist ausgeschlossen, daß unter seiner Führung alle Akademieschüler fortan etwa nur Buschklepper und Strauchdiebe malen oder das Land Tirol in ihren Bildern verherrlichen würden. Und in diesem Sinne ist er auf seinem neuen Posten sicher der geeignetste Mann.

P. G.

Die Rupertuslegende von Jakob Koebel zu Oppenheim.

Mit Abbildungen.



Fig. 1.

Abermals taucht ein verschollenes Volksbuch [1]) aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts auf und wird in mustergültiger Wiedergabe weiteren Kreisen zugängig gemacht. Es ist die Verdeutschung der Legende des fränkischen Fürstensohnes Rupert oder Ruprecht, dessen Namen mit jener Ansiedelung am Ausfluß der Nahe, Bingen gegenüber, verknüpft ist, wo im 12. Jahrhundert die berühmte Seherin Hildegard lebte. Aufzeichnungen aus ihrem Kloster, die in dem auch kunstgeschichtlich bedeutenden Hildegardis-Codex zu Wiesbaden niedergelegt sind, bilden den Kern der volkstümlich gestalteten deutschen Legende, aus der Weltentsagung und opfermütiger Sinn in rührender Einfachheit uns entgegenklingen.

Das Büchlein in seiner schlichten Innigkeit mutet seltsam an inmitten einer vielbewegten Zeit (1524). Noch mehr erweckt es die Aufmerksamkeit um seines Urhebers willen. Jakob Koebel nämlich, dem wir es verdanken, gehört zu den merkwürdigen Männern aus dem Beginn der Neuzeit, der mit der gelehrten Bildung und der Thätigkeit des Rechtskundigen die Übung der Druckkunst und die Geschäfte des Verlegers verband; bei allem dem fand er Muße genug, um in den verschiedensten Gebieten als Verfasser teils gelehrter, teils volkstümlicher Schriften aufzutreten. Die stimmungsvolle Bearbeitung der Rupertuslegende ist gleichfalls sein Werk; Abdrucke derselben sind aber mit der Zeit so selten geworden, daß man kaum Kenntnis von der Schrift selbst hatte. Im Ganzen sind nur drei Drucke davon bekannt, von denen einer nicht näher nachzuweisen und nur ein einziger vollständig erhalten ist (S. 46). Im Eifer für das niedliche Volksbuch haben nunmehr Herausgeber, Drucker und Verleger sich vereinigt und bieten eine allerliebste Wiedergabe desselben. Die Legende selbst ist im Ausdruck dem Verständnis etwas näher gerückt worden, während die Holzschnitte der alten Ausgabe (mit Weglassung eines derselben) in der ursprünglichen Größe treu wiedergegeben sind.



Fig. 2.

Koebel zeigt sich in Ausstattung seiner Drucke überhaupt als geschmackvoller Mann und erwarb sich durch Beigabe von bildlichen Darstellungen entschiedenes Verdienst. Seine vielseitige Bildung führte ihn auch hierin

1) Die Legende des heiligen Herzog Ruprecht bei Bingen auf St. Ruprechtsberg leiblich rastend. Gegeben und gedruckt von Jakob Köbel zu Oppenheim auf Montag nach St. Gregorien des heiligen Papstes Tag Anno M · D XXIIII. Wiedergegeben von Franz Falk, neugedruckt von Karl Wallau und verlegt bei Franz Kirchheim in Mainz 1887. 8°. 47 S. u. 15 Abbildungen.

nach höheren Zielen. In Heidelberg geboren, empfing er dort akademischen Unterricht und erwarb das Baccalaureat der Artistenfakultät, wie beider Rechte. Bereits in seiner Vaterstadt gründete er eine Druckerei und nahm als Bücherzeichen (vgl. Fig. 1 u. 2) die Hausmarke seines Elternhauses „zur Schleiereule" an, die auch in Abwesenheit seines Namens die Erzeugnisse seiner Presse kennzeichnet. Als erstes Druckwerk gilt die 1489 erschienene Mensa philosophica. Vielbekannt ist sein Tischzuchtbüchlein von 1492. Mit dem Anfang des 16. Jahrhunderts (1503?) zog er nach Oppenheim und übernahm in der damals bedeutenden Reichsstadt das Amt des Stadtschreibers. Seine Presse war daneben vielfältig beschäftigt; in rascher Folge erschienen theologische, juristische, historische, mathematische, naturwissenschaftliche Werke, Volksbücher, Tages- und Streitschriften (S. 43). Im Sinne Luthers wandte er sich u. a. mit einem offenen Brief an Karl V.; später finden wir ihn dagegen in engster Beziehung zu den Mainzer Theologen. Um die Leiden des Alters einigermaßen zu vergessen, schrieb er zuletzt geistliche Trostschriften und starb 1533; seine Grabstätte in oder bei der Katharinenkirche zu Oppenheim ist leider verwischt.



Fig. 3.

Wenn man für Koebel das Verdienst des Formschneiders hat in Anspruch nehmen wollen, so kann dies jedenfalls nicht für den ganzen Kreis der von ihm verwandten bildlichen Beigaben gelten. Verbürgt ist darüber nichts, und so weit hier überhaupt die Vermutung Platz greifen kann, würden nur die geringeren Leistungen ihm zuzusprechen sein; seinem Ruhm wäre damit nichts hinzugefügt. Andere Holzstöcke, welche die Anfangsbuchstaben seines Namens tragen, sind zwar eigens für ihn und vielleicht unter seinen Augen gefertigt, sprechen aber mit diesem rein juristisch-geschäftlichen Zeichen nicht für seine künstlerische Urheberschaft. Was die in der Rupertuslegende verwandten Holzstöcke betrifft, so weisen dieselben



Fig. 4.

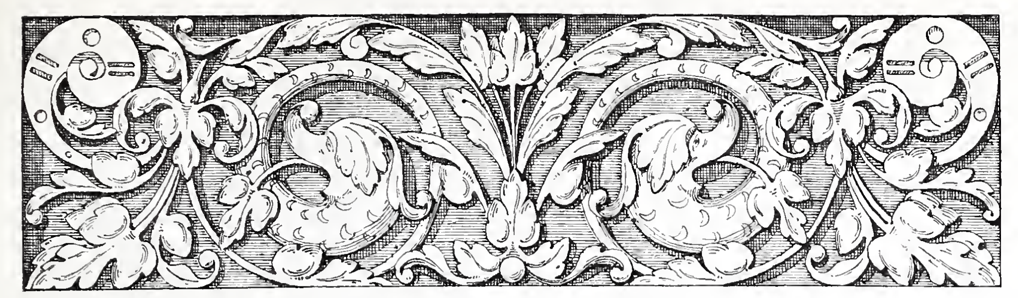
nach der zeichnerischen, kostümlichen und handwerklichen Seite am meisten auf Straßburg hin. Dr. Falk streift (S. 46) diese Frage und nennt als Meister andeutungsweise Hans Wechtlin. Als äußerer Grund kann dafür zwar die (nicht bloß S. 32, sondern auch S. 24 vorkommende) Wiederholung von gekreuzten Pilgerstäben (Fig. 3 u. 4), deren bekanntlich Wechtlin sich als Meisterzeichens bediente, angerufen werden; da indes Wechtlins Name nach 1519 nicht mehr vorkommt, so müßte die Anfertigung der Holzstöcke mindestens fünf Jahre vor der Drucklegung erfolgt sein, was nicht eben wahrscheinlich ist. Im übrigen bekunden die beglaubigten Arbeiten von Wechtlin nach Zeichnung und Schnitt eine weit höhere Meisterschaft. Ob die Annahme zulässig ist, daß der Betrieb in Wechtlins Werkstätte nach seinem Tode weiter fortgesetzt und seine Marke ferner geführt worden sei, muß sehr bezweifelt werden. Endlich können auch die Pilgerstäbe sehr wohl aus der Tracht der hier abgebildeten Pilger ohne jede Beziehung zu Wechtlin erklärt werden, und das dürfte das wahrscheinlichere sein. Immerhin ist es wertvoll, durch diesen Neudruck eine Reihe von Formschnitten kennen zu lernen, die jetzt zum erstenmal wieder zugänglich werden. Sie treten zwar nicht aus dem Kreise der gangbaren Erzeugnisse der (Straßburger?) südwestdeutschen Richtung heraus; im einzelnen finden sich Ungelenkigkeiten in der Behandlung des Schnittes, der Strichlagen u. s. f.; dagegen bezeugen andere Blätter entschiedenen Sinn für Naturauffassung, wie das Titelbild (Fig. 5), das in der Landschaft die Ansicht von Bingen mit der treu wiedergegebenen Pfarrkirche, die Burg Klopp samt den Befestigungen, die Nahebrücke und das Hildegardiskloster jenseits aufweist.



Fig. 5.

Der in Schwabacher Schrift hergestellte Neudruck lehnt sich in der Anordnung von Kapitelüberschriften und Text in glücklicher Weise an das Vorbild an und gewährt ohne Gesuchtheit das anmutende Abbild eines Volksbüchleins, dessen Wiedererstehen im Kreise unserer Kunst- und Bücherfreunde sicher willkommen sein wird.

Mainz. **Friedrich Schneider.**



Aus dem Kapitelsaal im Dom zu Münster.

Handschriftliche Bemerkungen von Erasmus Quellinus.

Mitgeteilt von Prof. Theodor Levin.

In der kgl. Universitäts-Bibliothek zu Bonn befindet sich ein Exemplar von Het Gulden Cabinet des Cornelis de Bie mit handschriftlichen Anmerkungen, welche schon um des Verfassers willen unsere Beachtung verdienen, aber auch bei näherer Prüfung auf ihren Gehalt der Mitteilung wert erscheinen.

Die Notiz auf der inneren Seite des Einbanddeckels: Ex libris E. J. Smeyers nennt uns als ehemaligen Besitzer des Buches einen Maler und Schriftsteller von Mecheln, welcher nach den Angaben bei Immerzeel 1694 geboren und 1771 im Hospital daselbst gestorben ist und an den Werken Bibliotheca Belgica von Foppens und Vies et oeuvres des peintres etc. von Descamps als Mitarbeiter Anteil hat. Die von Immerzeel angegebenen Vornamen Gilles Joseph stehen mit den Anfangsbuchstaben E. J. nicht im Widerspruch, da Gilles die französische Form für Egidius ist. Der Künstler, welcher drei volle Jahre bei Jan Frans van Douven, dem künstlerischen Beirat und Hofmaler Johann Wilhelms, zu Düsseldorf in der Lehre gestanden haben soll, ist nicht zu verwechseln mit Gilles Smeyers, geboren 1635 zu Mecheln und 1710 daselbst gestorben, von welchem die Galerie in Brüssel zwei umfangreiche Gemälde aufweist. Aber vermutlich ist er ein Sohn oder Neffe dieses nicht ganz unbedeutenden Malers.

Auf dem vorderen Schutzblatte findet sich folgende Notiz: alle de By geschreven noten, waer by een Q gestelt staet syn gecopieert uyt den boeck van de Bie toebehoorende aen Joannes Erasmus Quellien schilder van Antwerpen tot Mechelen gestorven, dewelke hy hier by met syn eygen hand geschreven had.

Wir haben es also nur mit Abschriften zu thun, welche Smeyers von Originalnotizen des Joh. Er. Quellinus aus einem demselben gehörigen Exemplar des Gulden Cabinet genommen hat. Quellinus, der Sohn des berühmten Erasmus und Schwiegersohn von David Teniers, selbst Vater von elf Kindern, von welchen kein einziges sich der Kunst widmete, während er selbst doch achtzehn junge Künstler heranbildete, ist am 1. Dezember 1634 zu Antwerpen getauft und am 11. März 1715 zu Mecheln gestorben. Wir können mit ziemlicher Sicherheit annehmen, daß er in der Zeit von 1655 bis 1660 in Italien gelebt und sich teils in Rom, Venedig, Neapel und Florenz aufgehalten hat. Für die Würdigung seiner Angaben ist das von Bedeutung. An der Thatsache zweifeln zu wollen, daß Smeyers wirklich eigenhändige Anmerkungen des Quellinus vor Augen gehabt habe, liegt kein Grund vor. Für die Genauigkeit der Abschriften spricht Form und Inhalt. Neben den Anmerkungen der bezeichneten Art gehen noch die eigenen des Besitzers her. Bei der folgenden Zusammenstellung bleiben die Angaben, welche nur unbedingt bekannte und als richtig erwiesene Thatsachen wiederholen, unberücksichtigt.

1. S. 57, Bildnis des Rubens. Am Rande hat Smeyers zuerst bemerkt: coloniae agrippinae ut alii dicunt oriundus. Dann setzte er später folgende Notiz des Quellinus darunter:

Den heer Secret de weert wiens moeder was de dochter van Philip Rubens eertyts secretaris van antwerpen heeft my gesydt dat syn grootvaeder eenige moyte had om't secretarisschap te krijgen, alsoo hy't was die tot keulen geboren was, endeniet P. Paulus synen broeder desen teghen woordighen Schilder Rubens, want tot keulen en is maer een kint geboren van desen stam, alsoo sijne ouders daer maer gevluchten waeren om eenige rusien die de stadt raekten van antwerpen.

Hierunter folgt wieder die Bemerkung von Smeyers: hallucinatur in eo quellinus, verum enim est quod Pictor Rubenius sit natus coloniae agrippinae.

Zwischen der ersten und letzten Anmerkung hat sich also bei Smeyers die Überzeugung befestigt, daß Rubens in Köln geboren ist. Die Frage, wo Philipp und Peter Paul Rubens geboren sind, kann nach Riegels Resumé nicht mehr Gegenstand der Erörterung sein. Sie wird auch durch die Notiz von Quellinus in kein neues Licht gerückt. Dieselbe ist übrigens so zu fassen, daß er selbst, nicht der Sekretarius de Weert, den Schluß in Bezug auf Köln zieht. Bemerkenswert bleibt nur die sehr bestimmte Behauptung, daß der Familie Rubens zu Köln nur ein Kind geboren sei, was thatsächlich richtig ist. Der in der Kindheit verstorbene Barthelemy erblickte im Jahre 1581 zu Köln das Licht der Welt. Das wird von keiner Seite bestritten. Im Sinne des Quellinus ist indes diese Auslegung nicht, denn die Tradition, der er folgte, nimmt bei dem einen Kinde jedenfalls nur auf die am Leben gebliebenen Rücksicht. Gegen Siegen oder für Antwerpen wird auch hier kein neuer Beweis erbracht.

2. S. 103, Cornelis Schut. Smeyers teilt die Grabschrift aus St. Willebrord (Antwerpen-Borgerhout) mit, welche im Antwerpener Gemäldekatalog schon 1849 veröffentlicht ist. Statt pictor „en" inventionum copia, welches der Katalog durch et erklärt, giebt Smeyers das richtige in. Der Sinnspruch Godt is ons schudt, den Smeyers anführt, während er im Katalog fehlt, gehört nach v. d. Branden (S. 765) nicht zur Grabschrift, sondern steht auf einer in die Mauer eingelassenen schwarzen Tafel über seinem Grabe. Statt obiit 29 aprilis hat Smeyers 24 april. Beides ist nach Brandens Angabe, welcher den Künstler am 30. sterben läßt, falsch. Auch der auf dem Grabstein angegebene Todestag der Frau — 24. Oktober 1654 — scheint auf einem Irrtume zu beruhen, da v. d. Branden den 29. November angiebt.

3. S. 110, Abraham Mathys. Smeyers: t'Antwerpen in de minderbroeders (Minoriten) kerck neven het autaer stuk van ons lievrouwe crooning is syn graf scrift als volgt.

Es folgt nun die Grabschrift, welche v. d. Branden S. 636 mitgeteilt hat, mit geringen orthographischen Abweichungen. Bemerkenswert nur, daß Branden Matthysens und Smeyers Mathysens gelesen hat. Falsch ist beides, wie Branden ausdrücklich bemerkt, da der Künstler stets Matthys zeichnete. Eine zweite Unrichtigkeit hebt derselbe Schriftsteller hervor, die Angabe des 4. Septembers als des Todestags statt des zweiten.

4. S. 111, Bildnis des Adam Willaerts. Quellinus: filium habuit pictorem qui mecum habitavit Romae, gedoopt is Indiaen anno 1659. was gereform̄, valde diligens deliniator, dan anno 1663 a 4 (: qui cum in Indiâ fuerat:) is naer uytrecht gekeert, is daer met een jonk mens getrout, is ook catoliek geworden, schoon dat hy al tot syn jaeren ende grijs was, spelde wel op de luijt, had in Indien veel rarityten voor den gouverneur van de Hollanders geschildert.

Ohne jeden Zweifel bezieht sich diese Anmerkung auf Abraham Willaerts, wenn es auch auffallen könnte, daß Quellinus von dem diesem Künstler durch de Bie gewidmeten prosaischen Abschnitt (S. 247) keine Kenntnis zu haben scheint oder die Anmerkung doch wenigstens nicht an dieser letzteren Stelle eingefügt hat. Noch in den neuesten Katalogen findet sich 1613 als Geburts- und 1671 als Todesjahr, letzteres in dem Amsterdamer Katalog mit einem

Fragezeichen. Nach einer Mitteilung des Herrn Archivars S. Muller ist die Angabe, daß der Künstler 1671 in Utrecht gestorben sei, unbedingt falsch, da er in den Sterberegistern dieser Stadt zwischen 1638 und 1690 nicht vorkommt (1638 schenkte er noch ein Bild an das dortige St. Jobs-Spital). Dagegen wird die Angabe Immerzeels, bezw. de Vies, daß Abraham 1613 geboren ist, nach Muller von Kramm mit Unrecht in Zweifel gezogen. Letzterer behauptet, daß Abraham Willaerts 1624 als Deken der Gilde eingetragen sei. Die Rechnung besagt aber nur, daß der Deken Adam Willaerts für seinen Sohn Abraham die Gilde gewonnen hat. Muller bemerkt dazu: „Zwölf Jahre ist gewiß sehr jung, doch ist es nicht unmöglich, daß der alte Willaerts sogleich die ganze Summe für seinen Sohn bezahlt hat, da sie für ein Mitglied der Gilde billig war. Das Alter der Gildebrüder finde ich nicht bestimmt: ein Dekan war aber selbstverständlich älter."

Den Aufenthalt in „Indien" bestätigt de Bie. Graf Moritz, 1636—44 holländischer Gouverneur in Brasilien, ließ ihn nach diesem Schriftsteller dorthin kommen und sandte ihn dann mit der Flotte nach Afrika, wo er den Zug nach der Stadt S. Paule in Angoola mitmachte. Dann kam er wieder in den Dienst des Gouverneurs zurück. Gegenüber dieser bestimmten Aussage ist die Bemerkung Kramms im Anhange unter Abraham W. unverständlich, nach welcher ihm die Vermutung beigeht, der Soldat, welcher mit dem Grafen Moritz nach Brasilien ging, könnte mit dem Maler gleichen Namens ein und dieselbe Person sein.

Daß Willaerts den Taufnamen „Indiaen" in der Schilderbent erhielt, bedarf wohl kaum des Hinweises. Sehr positiver Natur ist die Nachricht, daß er reformirt war und nach oder in Aussicht seiner Heirat mit einem jungen Mädchen noch als Mann in höheren Jahren zur katholischen Religion übertrat. Von seinen in Indien für den Gouverneur gemalten zahlreichen rarityten ist unter seinem Namen wohl nichts auf uns gekommen. Nach Zeichnungen von der Hand des valde diligens deliniator wäre zu forschen. Außer Abraham werden als Söhne des Adam noch erwähnt: 1) Cornelis, welcher 1622 als Kunstschilder in die Lucasgilde zu Utrecht eingeschrieben wurde und 1636 an das St. Jobs-Hospital eine „schöne Landschaft" von seiner Hand schenkte (Kramm nennt ihn: „de vermoedelijke zoon van Adam") und 2) Isack, welcher 1637 als Meister in die Gilde zu Utrecht aufgenommen wurde und 1693 am 24. Juni daselbst starb. Von seiner Hand befindet sich eine Marine in dem Museum Kunstliefde. Beide können neben Abraham bei der Frage, welchen Sohn des Adam Quellinus im Auge hatte, nicht in Betracht kommen.

5. S. 158, Petrus Testa. Quellinus: Anno 1650 is dito Testa verdroncken synde in den tiber gevist, ik hebbe diversche persoonen gesproken, die hem doot synde aldaer in syne swerte kleederen ghesien hebben, gelyck Gabron ende Hubertus Quellien etc. daer wirt verschyden van gesproken, sommighe dat hy par malheur, andere dat hy sig selfs sou verdroncken hebben.

Die Notiz beweist, daß die Zeitgenossen über die Frage, ob Selbstmord oder ein unglücklicher Zufall das Ende des Künstlers herbeigeführt, durchaus im Zweifel waren. Die Behauptung Rattis in einem Briefe an Baldinucci, Testa habe freiwillig den Tod gesucht, gilt in der neueren Litteratur ohne Grund als erwiesen. Wertvoll ist die Anmerkung aber durch den Hinweis auf den Aufenthalt Gabrons und des Hubertus Quellinus zu Rom im Jahre 1650. Riegel giebt den 28. Oktober 1619 als den Geburtstag von Willem Gabron an, während wir nur wissen, daß er an diesem Tage getauft wurde. Das Datum des Todes, welches Riegel offen [1]) läßt, ist bei v. d. Branden (S. 1117) schon vermerkt. Gabron starb am 2. August 1678. Der Darmstädter Katalog hat die falschen Zahlen 1625—1679.

Hubertus Quellinus, der ausgezeichnete Kupferstecher, dem wir die Verbreitung der herrlichen Arbeiten seines Bruders Artus am Amsterdamer Rathause verdanken, wurde erst 1665/66 als Meister in die Lukasgilde zu Antwerpen aufgenommen. Jetzt dürfen wir mit Sicherheit annehmen, daß er nach seiner Rückkehr aus Italien sich zunächst in Amsterdam niederließ,

1) Anm.: „Sein Todesjahr ist bis jetzt noch nicht ermittelt."

wo er die erste 1655 erschienene Ausgabe des großen Werkes vorbereitete und bis nach Erscheinen der zweiten, wesentlich vermehrten im Jahre 1663 verblieb. Vgl. Nr. 11 und 28.

6. S. 221, Bildnis des Petrus Snayers. Smeyers: Petrus Snayers a faict le 11 de may 1656 l'entrée de don Juan d'austria en la ville de Bruxelles, il estoit maistre de monsr van der Meulen peintre de louis 14. und S. 223 neben den Versen: „Dit wist Albertus-en Prince Cardinael, die Snayers eel verstant" steht: als is geweest domesticus van bijde huijsen in hun leven.

Don Juan d'Austria, der uneheliche Sohn Philipps IV. von Maria Calderona, war 1656—59 Statthalter der spanischen Niederlande. Faire l'entrée heißt, wie wohl kaum bemerkt zu werden braucht, das künstlerische Arrangement beim Einzug des Statthalters leiten.

7. S. 229, Lucas ende Cornelis de Wael. Smeyers: a) Lucas is geboren tot antwerpen int jaer 1592; b) (Cornelis) is geboren int jaer 1593 hy is tot roomen in syn bed liggende van dem blixem doot geslaegen en men bevont aen hem dat hy een blaûwe plack in het slag van syn hooft hadde.

Hier irrt Smeyers in jedem Betracht.

Nach v. d. Branden ist Lukas geboren am 3. März 1591 und Cornelis am 7. September 1592. Ein de Wael wurde allerdings zu Rom vom Blitz erschlagen, aber keiner der beiden genannten, sondern der mit ihnen nicht verwandte Antoon und zwar im Jahre 1672. Derselbe hatte sich in Rom niedergelassen und versah die Landschaften Torregianis mit Staffage. Seine Nachlassenschaft kam an seinen Bruder und seine Schwestern nach Antwerpen (v. d. Branden, S. 665.)

8. S. 240, Lukas van Uden. Quellinus: synen vaeder was geweest den schilder van Elisabet koningin van Engelant, hy heeft eenen broeder gehadt die ook landtschapschilder was, geheeten Jacques, ende een suster die traude met erasmus Quellien van Luyck belthouwer.

An der Richtigkeit der auf den Vater bezüglichen Notiz dürfen wir wohl kaum zweifeln, da es sich hier um eine direkte Familientradition handelt. Freilich könnte dieselbe auch der Familieneitelkeit ihre Entstehung verdanken (vgl. Nr. 11). Nach v. d. Branden war Artus van Uden, der Vater des Lukas, Maler der Stadt Antwerpen und hatte als solcher die städtischen Häuser anzustreichen und dergleichen handwerksmäßige Arbeiten zu verrichten. Mit der für diese Aufgaben nur gerade ausreichenden Befähigung würde er es kaum bis zum Hofmaler der Königin Elisabeth gebracht haben. Es bleibt weiterer Forschung vorbehalten, einen thatsächlichen Anhalt für die höhere Kunstthätigkeit des alten Uden aufzusuchen. Bei der Submission der Arbeiten für den Einzug des Erzherzogs Ernst von Österreich im Jahre 1594 beteiligte sich der Meister, indem er auf die Herstellung einer Trophäe mit zwei wappenhaltenden Engeln und des Theaters auf dem großen Markt mitbot, das mit allegorischen Gestalten verziert werden sollte. Hier konnte er als Unternehmer auftreten, so daß von der Art der Arbeiten kein Schluß auf seine Thätigkeit unbedingt erlaubt ist. Rooses bezeichnet ihn übrigens ohne weiteres Eingehen auf die Frage als Landschaftsmaler.

Die Existenz des schon früher bei Nagler und Immerzeel angeführten Bruders Jakob, welchen Kramm in einem 1641 ohne Vornamen in die Lukasgilde zu Antwerpen eingetragenen v. Uden zu erkennen meint, wurde von dem Antwerpener Katalog (1872) bestritten. Arbeiten dieses Künstlers bleiben nachzuweisen.

9. S. 254, Jan van Bockhorst. Quellinus: Jan van Bockhorst alias Lange Jan fuit vir philosophus, pingere inchoavit aetatis suae 22.

10. S. 257, Cornelio Poulenbourgh. Smeyers: hy is geboren tot uytrecht 1586 en daer gestorven 1660 out synde 74 jaer.

Smeyers irrt. Poelenburgh ist am 12. August 1667 gestorben. 1664 war er noch Deken der Gilde.

11. S. 260, Erasmus Quellinus. Quellinus: voornaementlyck by den graef taxis tot Brussel 8 seer groote stukken, en die nog syn in't palys van synen soon den Prins van la tour item in Goa by de paeters jesuiten in den hooghen autaer S: gregorius;

in't H. graf te jerusalem een verysenis, ende nog een daer ik het subject van vergeten heb etc.

Über dem Bild: E. Q. obiit A°. D^ni^ 11 novemb. 1678.

Unter dem Bild:

S. 261. Erasmus, cujus pater Erasmus quellin Leodiensis sculptor unam habuit uxorem Elisabeth van Uden cujus Pater Reginae Elisabeth angliae pictor fuerat, undecim habuit proles, pictores Erasmum et Hubertum, et secundum natu Artum qui sine prole mortuus antwerpiae sculptor prȩclarus fuit, 2 filias nuptas sculptoribus, senior petro verbruggen, et Catharina francisco de saggere.

Ob die im Besitz der Thurn und Taxis gewesenen oder befindlichen acht großen Stücke noch in Brüssel zu suchen sind, bleibt weiterer Nachforschung vorbehalten. Daß Quellinus Bilder für Goa und Jerusalem geliefert, ist interessant genug. Auch Rooses giebt den 11. November als Todestag an, während der Meister nach den wohl auf sicheren Urkunden beruhenden Mitteilungen v. d. Brandens am 7. November gestorben und am 11. begraben ist.

In den sonst bekannten Angaben über die Familienverhältnisse ist nur die Bezeichnung des Hubertus als pictor bemerkenswert, da wir sonstige Nachrichten über seine Thätigkeit als Maler nicht haben, (vgl. Nr. 28). Der Bildhauer Saggere wird im Antwerpener Katalog Saghere genannt. In den Liggeren erscheint sein Name nicht. Er wird also seine künstlerische Thätigkeit außerhalb Antwerpens ausgeübt haben. Wegen des alten Uden vgl. Nr. 8.

S. 262. Neben Joannes Erasmus Quellinus am Rande bemerkt Smeyers: alias sederboom, geboren a° 1635 gestorven den 11 meert Ao 1715. In Bezug auf das Geburtsjahr irrt er. Der Künstler ist am 1. Dezember 1634 getauft. De Bie sagt, er sei 27 Jahr alt.

Man muß nun, um das richtige Datum bei ihm zu erhalten von 1661 abziehen, nicht von 1662, welches als Druckjahr des Buches angegeben ist. So ist auch Smeyers zu falschem Schluß gekommen. Der Bentname war bisher nicht bekannt und deutet auf hohen schlanken Wuchs (Ceder).

12. S. 267. Bildnis des Joannes Cossiers. Quellinus: Noot (nooit) en (sic) heeft hy in italien geweest, heeft seer wel geschildert en gecoloreirt maer slecht geteekent, 'tgene hy aen syne kinderen ook op het laest van syn leven gesydt heeft hem gebroken te hebben hun dit recommanderende, alsoo hy onder andere dry soonen had die daer toe geneghen geweest hebben, dan daer naer ten halven uytgeschyden oft te vroeg gestorven syn.

Der Antwerpener Katalog (1872) sagt: On sait que cet artiste a voyagé. Auch v. d. Branden läßt ihn nach der Lehrzeit bei Corn. de Vos sich auf Reisen begeben und 1628 zurückkommen. Italien als Ziel derselben ist durch die Notiz des Quellinus ausgeschlossen. Möglicherweise war er in Paris. Wahrscheinlicher ist, daß die Nachricht überhaupt der Begründung entbehrt. V. d. Branden urteilt über den Meister: Als kolorist verdiende Cossiers zulke onderscheiding (Bestellungen seitens des Königs von Spanien, des Kardinal-Infanten und des Statthalters Leopold Wilhelm) niet. Als teekenaar bezat hij betere hoedanigheden. Er befindet sich also in direktem Widerspruch mit des Meisters Selbstschätzung und dem Urteil des Quellinus. Rooses wird ihm besser gerecht und betont die interessante Eigenart seiner Farbengebung in Grau und Schwarz.

13. S. 301. Bildnis des Jacques d'Arthois. Quellinus: morut a bruxelles au commencement du may 1686 agé de 73 ans.

Wir erhalten hier ein wichtiges, unbekanntes Datum. Als Todesjahr des Meisters wurde bisher 1665 angegeben. Bis zum Beweis der Unrichtigkeit werden wir der Angabe des Quellinus vollen Glauben beizumessen haben.

14. S. 304. De Colonnen. Quellinus: (a. Q.) Ag^no^ Mitelli et . . . Colona amici bolonienses, hic architecturas et ejus ornamenta, ille ōes statuas et homines, et quasi semper simul pinxerunt, oculos fallunt prȩ vivacitate, neminem parem habuerunt meo tempore. Hisp^rum^ Rex eos ad se venire curat, mille duplices (darüber pistolen) vel

dopias hispanicas pro itinere solvens, qui multa in bonretiro et in aliis locis mirabilia pinxerunt, et egomet studui rotunditati et elationi et inventioni operum petrarum.

Diese eingehende Würdigung zweier uns immerhin weniger bekannter Künstler durch einen dritten von solcher Bedeutung verdient gewiß volle Beachtung.

15. S. 317. Bildnis des Nicolas de Helt Stocade. Quellinus hat zwischen Helt und Stocade das Wort alias gesetzt. Mit Sicherheit ist daraus zu schließen, daß der ursprüngliche Name des Meisters nur de Helt gelautet. Ob er den Zunamen der Schilderbent, oder welchem anderen Umstande er ihn verdankt, bleibt dahingestellt. (Schluß folgt.)

Winckelmann und John Wilkes.

Von Karl Schüddekopf.

Unter den Engländern, welche auf zahlreichen Romfahrten zu dem päpstlichen Antiquar in Beziehung traten, ihm als Cicerone durch die Wunder Roms folgten, hat Winckelmann Einen ausgezeichnet, der diese Gunst nicht so sehr zu verdienen scheint. Es ist der „berüchtigte" John Wilkes, über dessen Schicksale und Beziehungen zu Winckelmann Justi (II, 2, 295 ff.) zusammengestellt hat, was sich zumeist aus den häufigen und sichtlich interessirten Erwähnungen in Winckelmanns Freundesbriefen ergab. Gern glauben wir, daß der enthusiastische Lobredner der Freiheit auf einen Demagogen gespannt war, der der englischen Regierung schwere Verlegenheiten bereitete und auf die Gunst des Volkes gestützt, dem die Namen „Wilkes" und „Liberty" eins waren, doch endlich als Lord Major von London über sie triumphirte; unbegreiflich dagegen, daß er die Freundschaft eines Mannes rühmte, der nichts von einem Brutus hatte, und dessen bodenlose Liederlichkeit ihm nicht entgehen konnte. Während Winckelmann sonst „diese inhospitable Nation" vermeidet, wo er kann, und unter dem verkehrten, störrischen Volke nur „Steinkohlenseelen" findet, sieht er Wilkes' Ankunft mit Verlangen entgegen. „Wenn er Gefühl hat", schreibt er an Stosch, „so will ich Ihn unterrichten, wie ein solcher Mann es verdient." Und die persönliche Bekanntschaft, welche freilich nur durch eine Woche gepflegt wurde, muß dieser Erwartung entsprochen haben; denn bescheiden hofft er nach der ersten Begegnung, ihm gefallen zu haben; und rühmt sich seiner „Bekanntschaft, und ich kann sagen Freundschaft", Tags nachdem Wilkes Rom wieder für immer verlassen hat [1]). Wie er auch in der Folge mit ihm in Verbindung geblieben und seine Abenteuer, über welche noch zu berichten sein wird, mit Interesse begleitet, mag Justi lehren.

Ein begreifliches Verlangen erfüllt uns, über dies Verhältnis auch den andern zu hören, und es muß Wunder nehmen, daß in der von John Almon herausgegebenen fünfbändigen Correspondence of the late John Wilkes, with his friends, printed from the original manuscripts (London 1805) Winckelmanns nur an einer Stelle gedacht wird, wo es sehr bündig heißt [2]): The famous abbé Winckelman, superintendant of the antiquities of Rome, has sent me an antique sepulchral urn of alabaster. I have inscribed it to my dear Churchill. Aber Almons Behauptung, daß er alle Nachlaßpapiere Wilkes' verwertet habe, erweist sich als völlig erdichtet, wenn wir die seit 1878 in den Mss. Addit. 30865 bis 30896 des Brit. Museums in 32 Bänden geordnete Correspondence and papers of John Wilkes durchmustern. Unter vielen wertvollen Urkunden zur Geschichte der Politik und Poesie des 18. Jahrhunderts finden sich dort auch unbekannte Nachrichten von und über Winckelmann, welche trotz ihres geringen faktischen Gehaltes willkommen sein mögen.

Hierhin gehört das Fragment einer Autobiographie, in dritter Person geschrieben, deren

---

1) Vgl. Förster, Winckelmanns Briefe II, 345, 347.

2) A. a. O. II, 200 in der Nachschrift zu einem Briefe an Cotes aus Neapel vom 21. V. 1765. Die Inschrift der Urne ebenda III, 67 und bei Justi 5, 297, wo jedoch irrtümlich angegeben wird, daß Winckelmann dieselbe beim Abschiede an Wilkes geschenkt habe. Vgl. unten den 2. Brief.

zweiter, größerer Teil (Ms. Add. 30865 B) den unfreiwilligen Aufenthalt Wilkes' in Frankreich und Italien 1764 bis 1765 umfaßt. Es ist bezeichnend für des Schreibers Charakter und rechtfertigend für unsere Beurteilung, daß die Darstellung dieser Reise, welche Wilkes mit den bedeutendsten Männern bekannt machte, von dem Verhältnis anhebt und völlig beherrscht wird, welches der Freiheitsheld zu einer italienischen Tänzerin unterhielt — der Gertrude Corradini, über welche auch Winckelmann an die Freunde ausführlicher berichtet, als man glauben möchte [1]), und deren belles mains zu küssen er auch in den unten folgenden Briefen nicht unterläßt. Das Interesse, welches der letztere an ihrer Erscheinung und dem später auf sie fallenden Verdachte, im Solde der englischen Regierung Wilkes' Papiere entwandt zu haben, nahm, mag es entschuldigen, wenn wir aus der cynischen Schilderung Wilkes' einige mitteilbare Züge herausheben. She was, hebt seine Charakteristik an, the Aurelia Orestilla of antiquity, cujus praeter formam nihil umquam bonus laudavit [2]). She was a perfect Grecian figure, cast in the mould of the Florentine Venus. Her whole form was the most perfect symmetry. Impartial heaven had not bestow'd on her a common share of understanding or wit, and of consequence her whole life had been sacrifie'd to the interests of others. In conversation she was childish and weak. Boulogna was her native place, Venice gave her education. She had danc'd very young on the stage at Venice, and had been for some time the favourite of the British consul there, Mr. Udney. Soon after he became certain of a bankruptcy, by his advice she left Italy, and made a tour to Paris, on the pretext of perfecting herself in dancing. Mr. Wilkes first saw her at Mr. Hope's, and was struck with so noble, gracefull a figure, as well as with an air of modesty, diffidence and timidity, which contrasted so admirably with the forwardness and insolence of the generality of the French females. It was impossible to counterfeit virtue and modesty in a more dextrous manner.

Weiter erzählt Wilkes, daß er der Corradini zu Gefallen Bologna und Rom besuchte, über welches er folgendes Urteil fällt [3]): The entrance into Rome impresses an awe and veneration on a stranger. This impression however soon goes off by the converse of it's modern inhabitants. The Scipios and the Catos at first fill the mind, but they soon yield to Harlequin and Polichinelle. The ideas of heroic courage and love of country are continually recurring to the mind; but they are as perpetually vanishing at the view of a modern Roman. A mean, cronching servility, low buffoonery, and an unmanly submission in every the merest trifle, which are directly discover'd in them, soon put to flight all the favourable prejudices their ancestry inspire.

Nach einigen oberflächlichen Auslassungen über St. Peter kommt Wilkes dann auf seine römischen Bekanntschaften zu sprechen, Lord Abington [4]) und Winckelmann. Der Passus über den letzteren mag hier vollständig stehen, eine Stelle ausgenommen, in welcher die beliebte Zote auftritt. — „The Abbé Winckelman, secretary to the Vatican, and superintendant of all the antiquities of Rome, a gentleman of exquisite taste as well as sound learning, favour'd Mr. Wilkes frequently with his company, and attended him to the wonders of Roma antica et moderna. He saw besides the most ridiculous of all sights to an Englishman, a horse race on a pavement, without riders, and between thousands of people of both sexes, and all ages. At the opera, as in the rest of Italy, he observ'd that the parts of women were perform'd by men, Florence always excepted.

Corradini was of most of his parties. Abbé Winckelman had not the gaiety or

---

1) Förster II, 347. 357. 369 ff. 373.

2) Sallust. Catil. 15.

3) Wilkes muß auch öffentlich ähnliche Ansichten geäußert haben, wogegen Winckelmann an Riedesel schreibt (Förster II, 404): „Bei dieser Gelegenheit kann ich nicht umhin, das ungerechte Urteil des Wilkes zu berühren. Dieser Mensch kennt die Nation nur durch die Franzosen in Italien, und ist mit keinem rechtschaffenen Manne bekannt geworden."

4) Falsch also Winckelmann (an Riedesel, Förster II, 347): „Er war in Rom allein an mich aus England gewiesen."

gallantry of a lively French Abbé, but he had ease and good breeding with a sufficient knowledge of the world. He was therefore in attentive to the little eclipses the fair Italian made from time to time. — — — This was the more obliging, because he must necessarily pass such an interval very ill with the mother of Corradini, who had as little conversation as beauty, so that he had no other entertainment but the luxuriant ideas of a brilliant imagination. There is one circumstance altogether extraordinary relative to this gentleman, undoubtedly the first antiquarian of our times. He was born a subject of the tyrant of Prussia, and has pass'd the greatest part of his life under the despotism of the Roman Pontifs; yet he has a heart glowing with the love of liberty, and sentiments worthy the freest republicks of antiquity, for, if I do not mistake, most of the modern republicks are degenerated into corrupt aristocraties."

Auf diese schönen Worte, welche fast mit dem beschämenden Inhalt dieser Wilkesschen Memoiren versöhnen und deutlich auf den Punkt weisen, wo die beiden Männer sich berührten, folgen hier die vier im Ms. Add. 30877, Fol. 37.45.65 und 30869 Fol. 146 ff. aufbewahrten Briefe Winckelmanns an Wilkes, getreu nach der Handschrift.

1.

Rome ce 22 Febr
1765.[1]

Monsieur

Je suis empressé de savoir si mes Voeux que j'ai fait pour Vous, ont été agrées du Ciel, si non pas par rapport au beau tems, au moins en ce qui regarde les autres accidens sinistres, dont le Voyage de Naples est presque toujours accompagné. Je Vous prie, Monsieur, de m'en donner part, pour mon repos.

Voici une Lettre pour M. le Marquis Galliani,[2] dont le moindre éloge est celui du meilleur Traducteur & Commentateur de Vitruve: Vous lui trouverés ce gout raffiné, ce discernement exquis, & ce savoir bien digeré et approfondi que j'ai toujours admiré en lui. Je suis persuadé qu'il me saura gré de lui avoir procuré l'avantage de Votre connoissance, Lui qui en saura estimer toute la valeur, autant que je me vante de le faire.

A Vous, Monsieur, étant accoutumé d'entendre ces memes expressions des personnes qui Vous connoïssent, je ne dois repeter que je me sens un peu de vanité de l'acquisition que je crois avoir fait en Votre personne; daignés agréer un coeur sensible à l'amitié que je Vous offre. Une longue solitude, ou je restois abandonné à moi-même, m'a donné moyen d'étudier cette Vertu, dont tout le monde parle sans l'avoir connu; je l'ai étudié, comme l'on doit etudier une science, & l'amitié me tient lieu de l'amour, c'est-à-dire, elle devient passionné, delicate, & crois comme l'amour étant loin de l'objet a qui je me suis dedié. Je me suis enhardi à Vous faire cette declaration, sachant que souvent la liberté a été anciennement produite par l'amitié; temoin Aristogiton & son ami chez les Atheniens & Menalippus & son ami chez les Syracusains. Moi je ne suis pas habilité par la naissance de participer de l'une dans toute son étendue, mais Vous me pouvés communiquer l'autre, & ayant connu le defenseur de la liberté, je veux, ce qui depend de moi, devenir son ami.

Je baise les belles mains a Mdle Corradini, & Vous ne refuserés point, Monsieur, je crois, de les baiser de ma part. Je Vous felicite de sa compagnie par rapport a sa beauté & a son esprit; je regrette que Votre depart m'ait privé du moyen de Lui faire voir mon attention pour sa personne.

A Me Rosa[3]) mes tres-humbles complimens. Je Lui mande La lettre telle que je l'ai reçu de la poste. La voyant dechiré je m'en plaignis a mon Maitre, mais on me dit, qu'on ouvre toutes les lettres qui sont volumineux par un coin, pour voir, combien il y en a d'autres, pour les taxer.

Je suis avec un entier devouement

Monsieur

Votre très-humble, très-obeissant
& très-devoué Serviteur
Winckelmann
au Palais Albani.

---

1) Von Wilkes' Hand: „Receiv'd at Naples Feb. 27. 1765."

2) Vgl. Justi II, 1, 199.

3) Wohl die oben erwähnte Mutter der Corradini.

2.

Rome ce [1])

Monsieur

Je n'ose pas meme vous demander pardon de mon silence, il en faudroit étaler trop de raisons, lesquelles peut-être sans être soutenues de vive voix ne seront pas agrées. J'aime mieux me soumettre aux sentimens d'humanité, que j'ai reconnu & que je respecte en Vous, & qui Vous font tourner les choses de leur meilleur coté. Je Vous regarderai toujours, Monsieur, tel que j'ai eu le sort de Vous connoitre, en Vous reiterant les memes protestations d'estime & d'amitie que Vous merités par tant de regards.

L'Vrne sepulcrale dont Vous m'avés fait l'honneur de me charger est en plus la raison de mon silence; je n'en trouve encore telle qu'il faudroit pour y conserver la memoire d'un ami si cheri & si celebre, & pour La garder dans Votre Cabinet. Il me paroit que celles qu'on trouve en marbre sont trop communes & trop viles; il en faudroit d'albâtre ou de porphyre; mais d'en trouver d'antiques est trop difficile. J'y veillerai pour Vous, Monsieur, ou si Vous voulés, on pourroit faire travailler une Vrne moderne ou d'albatre ou de porphyre, & pour Vous bien servir, je pourrois communiquer Votre idee a M. Jenkins,[2]) Votre patriote. Disposés en & de moi selon que Vous le trouverés bon.

Je Vous prie, Monsieur, de faire mes Complimens tres-affectionnés a Mad^e Rosa & Md^le Corradini a la quelle je baise mille fois les belles mains, etant avec un continuel attachement

Monsieur
Votre très-humble et très-obéissant
Serviteur
Winckelmann.

3.

Rome ce 13 May
1767.[3])

Je ne saurois Vous exprimer, Monsieur, combien de plaisir m'a fait la Lettre que Vous m'avés fait transmettre. me croyant deja effacé de Votre memoire. Je l'ai communiqué à Milord Spencer et à d'autres Anglois, qui encore se trouvent à Rome; & moi je l'ai lû et rélu, animé du même esprit de liberté que je sens vivément, sans l'avoir gouté; & j'y admire l'énergie des pensées & le poids des argumens.

Qu'y a-t-il de Votre Histoire d'Angleterre, & particulierément de celle de la Litterature Bri, tannique?[4]) y pensés Vous encore? je desire d'en apprendre des nouvelles, par l'interêt que je prends à Votre gloire & à l'avantage qui en resultera au Public.

J'ai achevé mon grand Ouvrage, que j'annonce aux Amateurs dans les billets, dont je me prends la Liberté de Vous charger, étant persuadé que Vous les employerés à mon avantage.

J'ose encore Vous demander du sort la belle compagnie de voyage que Vous aviés choisi; si Vous en étes encore en possession, je Vous prie de lui faire mes grands complimens. Je suis d'ame & de coeur

Monsieur
Tout à Vous
Winckelmann.

4.

Rome ce 22 Juillet
1767.

Dieu veuille combler de mille prosperités L'apôtre de La Liberté! Quelle est ma consolation de voir, pour ainsi dire, renaître le commerce étroitemenc lié à Rome dans un instant per l'harmonie des ames! Monsieur! Vous me renouvellés les plus raisonables momens de ma vie, des momens trop passagers, & meme interrompus par des visites importunes, mais qui m'ont rendu glorieux de moi-même, y ayant sçu gagner votre amitié.

Je plain mon sort qui m'a privé du plaisir de Vous promener sur toutes les traces du terrain, ou nacquit le prototype de la liberté dont Vous defendés la copie. Ces traces semblent être encore fécondées de son ancien germe, lequel avec l'aide de L'imagination anime un coeur bien né: ca

---

1) Datum abgerissen; von Wilkes' Hand: Receiv'd at Naples May 17. 1765. Vgl. Winckelmann an Riedesel (17. IV. 65.): „Wilkes hat mir nach einem Monate seines Aufenthalts zu Neapel geschrieben und eben so lange soll er auf meine Antwort warten."

2) Vgl. Justi II, 1, 319 ff.

3) Von Wilkes' Hand: Receiv'd at Paris May 30. 1767.

4) Von der History of England ist nur eine Einleitung (wieder abgedruckt bei Almon V, 161 ff. von der Litteraturgeschichte nichts erschienen.

à Rome il y a beaucoup qui commandent, & personne n'obeït; & pour moi j'y respire une liberté, que je n'aurois pas pu trouver ailleurs. Voyés ou la moindre pensée de la liberté me transporte, au lieu de Vous témoiguer combien je suis penétré des expressions dont Vous me comblés.

Je vous rends les plus vives remercimens de L'interêt que Vous prenés à la reussite de mon ouvrage, lequel peut-être ne dementira pas l'idée que Le Public en a conçu. L'ayant fait imprimer á mes dépens, je le vend aussi, & je souhaiterois de n'avoir pas besoin de passer par les mains des Libraires.

Je pourrois proposer M. Guys, Negotiant connu de Marseille & mon ami, dont je suis persuadé qu'il se chargera volontiers à depecher des exemplaires à Paris, & il aura soin du payement. Il y aura aussi assurément parmi les amateurs & vos amis quelqu'un qui ait de La correspondence avec M. Melon, secretaire de L'ambassade du Roi à Rome, le quel, pour me faire du plaisir, servira L'un & les autres. Je m'y remets à Vous, Monsieur!

La personne dont Vous parlés,[1], en partant de Naples, n'aura pas pris la route de Rome, & je n'en ai eu aucune nouvelle. Elle étoit de la nature faite pour en être épris, mais les emportemens au moment de partir La decouvrirent. Avec tout cela, detachée de sa meme, si elle auroit été un peu plus discrets dans ses caprices & depenses, le morceau étoit friand, & la folie étoit pardonable.

Vous me faites esperer Votre histoire d'Angleterre, & moi je me flatte avec l'esperance d'en lire une partie imprimée & l'autre écrite de Vôtre main, & si Vous me confiés les anecdotes de Votre vie, j'en prendrai les éclaircissemens de son Auteur meme. Cela se fera à Paris, & si Vous le permettés au bois de Boulogne. Car ayant destiné de revoir ma patrie après douze ans d'absence, je ne suis pas loin de faire une excursion jusqu'à Paris, pour Vous embrasser; le voyage est fixé au printems prochain. Je conte d'aller à Naples à la fin de l'été, par ou j'attens Vos ordres.

Je Vous prie de faire mes très-humbles respets a Mdle Votre fille, à la santé de la quelle nous avons fait souvent des libations, & de me conter toujours parmi Vos plus zelés ami, étant de coeur & d'ame

Tout à Vous
Winckelmann.

Les billets de mon Ouvrage ont été envoyé a M. L'abbé Barthelemy, Garde du Cabinet du Roi, à M. Mariette, et a M. Desmarets, Intendant des Manufactures; mais celui se trouve en campagne au Limosin chès le Duc de la Rochefoucault, & n'aura pu enroller des amateurs.

Je ne me souviens de Vous avoir parlé dans ma derniere d'une nouvelle edition & augmenté plus d'un tiers de mon Histoire de L'Art, dont ja suis occupé à present, laquelle doit servir en meme tems à la faire traduire en Anglois, puisque la traduction françoise[2]) ne vaut pas un sou. Celui qui s'y est engagé,[3]) en est capable, ayant deja traduit deux autres de mes Ouvrages, celui de L'Imitation des Anciens dans la Sculpture & dans la Peinture, & un Traité sur la capacité du sentiment du Beau dans L'Art. En meme je prepare des materiaux pour un Troisieme Tome des Monumens; mais il y faudra des années.

A Monsieur
Monsieur Jean Wilkes.
Dans la ruë des Saints peres
à
Paris.

---

1) Die Corradini, welche Wilkes nach einem mißlungenen Erpressungsversuche in Neapel verließ.
2) Histoire de l'art chez les anciens etc. (Amsterdam) 1766. II. 8⁰.
3) Heinrich Fueßli in London. Die genannten Übersetzungen sind 1765 in London erschienen.



Gedenktafel für Purkinje.

Ein moderner österreichischer Bildhauer.

Mit Illustrationen.

Auf den größeren Ausstellungen der letzten Jahre (in Wien, Berlin und a. a. O.) machte sich unter der Masse der Bildhauerarbeiten leichteren Genres oder dekorativen Charakters, welche der Tag bringt, ein jüngerer österreichischer Künstler, Jos. V. Myslbek, durch den seltenen Ernst der Auffassung und die ungemeine Gediegenheit der Durchführung seiner Arbeiten bemerklich. Namentlich war es die umstehend abgebildete Statue der „Ergebenheit", welche ihm 1884 in Wien bei ihrer ersten Ausstellung als Modell allgemeinen Beifall und später nach der Ausführung in Marmor den Reichel'schen Preis der Wiener Akademie nebst sonstigen Ehrenbezeugungen eintrug. Es dürfte daher den Kunstfreunden willkommen sein, auch einige andere Arbeiten Myslbeks durch Abbildungen kennen zu lernen und die wichtigsten Daten aus seinem Lebensgange, sowie einige Mitteilungen über die Reihenfolge seiner hervorragenderen Schöpfungen zu erhalten.

Jos. V. Myslbek wurde 1848 in Prag geboren und begann, nach Absolvirung der Unterrealschule, dort seine Thätigkeit zunächst als Schriftsetzer, bis ihn Beschäftigungslosigkeit und der innere Drang zur Kunst seinem jetzigen Berufe zuführten. Ohne jede weitere Schulung trat er 1863 in das Atelier des Bildhauers Thomas Seidan ein und verblieb dort drei Jahre, vorzugsweise mit ornamentalen Arbeiten beschäftigt, welche ihn zu Ende d. J. 1866 in Begleitung seines Meisters nach Wien führten, wo Seidan u. a. bei der plastischen Ausschmückung des Arsenals mitthätig war. Nach seiner bald erfolgten Heimkehr nach Prag arbeitete Myslbek an der Ornamentik des spanischen Saals der dortigen Burg und konnte sich auch sonst im dekorativen Fache bewähren.

Das Verdienst, die höhere Begabung des jungen Künstlers erkannt und ihn der figürlichen Bildhauerei zugeführt zu haben, gebührt seinem Landsmanne, dem Bildhauer Václav Levy, dessen Bekanntschaft Myslbek 1866 in Wien machte, als jener an den Bildhauerarbeiten der Votivkirche thätig war. Nachdem derselbe 1867 sich in Prag angesiedelt hatte, trat Myslbek in sein Atelier ein, und vollendete während eines zweijährigen Zusammenwirkens mit diesem Meister seine künstlerische Ausbildung. Sein erstes, in jene Zeit fallendes figürliches Werk ist das Medaillon: „Christus und die beiden Apostel der Slaven Cyrill und Method" für die neue Karolinenthaler Kirche.

Mit d. J. 1869 begann Myslbeks selbständige künstlerische Wirksamkeit. Er bezog zunächst ein Atelier in der Prager Akademie, gründete dann 1873 eine eigene Werkstatt und sah sich bald mit mehreren größeren Aufträgen bedacht, deren treffliche Ausführung ihm die Gunst maßgebender Persönlichkeiten verschaffte. So entstand die in Zinkguß ausgeführte Statue der Hygiea für das Prießnitzdenkmal in Gräfenberg; es folgten die ihm durch Prof. Zitek übertragenen allegorischen Figuren „Drama" und „Oper" für das czechische Nationaltheater in Prag, dann die Ziska-Monumente für die Städte Tabor und Cáslau, ein kleines Denkmal für Taus, die Gedenktafel für den berühmten Prager Physiologen Purkinje, deren Mittelstück wir oben reproduziren, und vieles Andere.

Einen bedeutenden Einfluß auf die weitere Entwickelung von Myslbeks Talent übte sein Besuch der Pariser Weltausstellung d. J. 1878, welche ihn mit den Koryphäen der modernen Bildhauerkunst in Frankreich bekannt machte. Ein Jahr darauf erhielt er den Auftrag, an der plastischen Ausschmückung des Wiener Parlamentsgebäudes, bei welcher alle hervorragenderen bildnerischen Kräfte Österreichs in Wettbewerb traten, sich zu beteiligen. Die schon erwähnte Statue der „Ergebenheit" (s. die Abbildung) und ihr Gegenstück, die



„Die Ergebenheit", Statue von Myslbek.

„Gesinnungstreue", waren Myslbeks Beiträge zu dieser umfassenden Arbeit. Sie zählen zu den gediegensten und geistvollsten Figuren in den die Attiken des Hansenschen Prachtbaues krönenden Statuenreihen, und man kann es nur bedauern, daß ihr hoher Aufstellungsort die volle Würdigung ihrer Vorzüge beeinträchtigt.

Von den übrigen größeren Werken des Meisters aus den letzten Jahren nennen wir: einen in carrarischem Marmor ausgeführten Sarkophag für Herrn Svagrovsky; das Grabdenkmal für den bekannten czechischen Publizisten Sladkovsky; die figürliche Ausschmückung der Attika und des Risalites des städtischen Armenhauses in Prag; die der Vorzeit Böhmens

entnommenen Gruppen (Libussa, Zaboj und Slavoj u. a.) für die Ecktürme der neuen Palacký-Brücke in Prag; wozu noch von kleineren Arbeiten die Figur eines heil. Josef, ein Kruzifix und eine emporschwebende Madonna kommen. Auch mehrere vorzügliche Porträts



Büste Palacký's von Myslbek.

lieferte Myslbek, wie die durch Ähnlichkeit und treffende Charakteristik ausgezeichnete Büste Palacký's, welche wir in Abbildung beifügen.

Vor drei Jahren wurde Myslbek an die neu errichtete k. k. Kunstgewerbeschule in Prag berufen und ist an derselben gegenwärtig als Professor der Bildhauerei thätig. L.



Bücherschau.

Die Inkunabeln des Kupferstichs im königl. Kabinet zu München, von Dr. Wilhelm Schmidt. 6 S. Text mit 13 Tafeln Phototypien. gr. 4. München 1887, Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft. Vormals Friedrich Bruckmann.

Unter diesem Titel hat der gelehrte Vorstand des Münchener Kabinets eine Schrift veröffentlicht, die ihm den Dank aller Freunde des älteren Kupferstichs sichert. Zum erstenmal wird hier eine Anzahl von Inkunabeln des Kupferstichs in der ausgesprochenen Absicht publizirt, nicht dem müßigen Vergnügen der Ikonophilen und Raritätensammler zu dienen, sondern wertvolles Material für unsere Kenntnis der Urgeschichte des Kupferstichs zu bieten. Ein von sachverständigster Hand geschriebener Text, der sich nicht nach der Art der meisten ähnlichen Lichtdruckpublikationen mit der dürren Angabe von Bartsch- und Passavant-Citaten begnügt, sondern trotz knapper Fassung über viele Blätter Neues bringt, erleichtert das Verständnis der Reproduktionen. Dieselben umfassen Arbeiten vom Meister der Spielkarten, dem Meister des heil. Erasmus, dem Meister von 1462 und einigen Anonymen, also durchweg (mit einer Ausnahme) Blätter von Vorläufern des Meisters E S. Der Mehrzahl nach sind es Stiche, deren geringer Kunstwert noch niemand veranlaßte, sie reproduziren zu lassen, ja die zum Teil selbst Bartsch und Passavant keiner Beschreibung würdigten. Um so verdienstlicher ist ihre Herausgabe durch den Verfasser, da man aus seiner Publikation zum erstenmal eine deutliche Vorstellung von der künstlerischen Eigenart einiger bislang fast unbekannter Stecher, namentlich des sogenannten Erasmus-Meisters erhält, von welchem allein gegen 20 Blättchen aufgenommen sind. Ich glaube dem Inhalt der trefflichen Schrift am besten gerecht werden zu können, wenn ich die einzelnen Stiche der Reihe nach anführe und an dies oder jenes Blatt meine Bemerkungen knüpfe.

Schmidt beginnt mit dem Meister der Spielkarten, dem er die Nummern 1 bis 4 seiner Publikation zuschreibt. Ich möchte nur Nr. 3 und 4 für eigenhändige Arbeiten dieses bedeutenden Künstlers halten. Nr. 1: die Madonna mit dem Kinderlaufstuhl und Nr. 2: die Madonna mit Blume und Vogel gehören sicher der Richtung des Meisters an, sind aber trotz der von W. Schmidt richtig betonten Retouchen für den Spielkarten-Meister selbst in der Zeichnung zu schwach. Verfasser betont zwar in der Einleitung (S. 3) mit Recht, daß die Unterscheidung von Original und Kopie sehr schwierig sei, wo die Denkmäler so lückenhaft und sporadisch erhalten sind. Es sei schon ein Gewinn, wenn es gelingt, die auf einen bestimmten Meister zurückzuführenden Blätter — ob Original oder Nachbildung — unter diesem zusammenzustellen. Ich meine aber, daß sich diese Schwierigkeiten mit unserer fortschreitenden Kenntnis der Denkmale überwinden lassen, und daß speziell vom Meister der Spielkarten bereits eine genügende Anzahl von beglaubigten Blättern bekannt ist, um neuentdeckte auf ihre Zugehörigkeit zu seinem Werk hin prüfen zu können. Allein das Kartenspiel des Meisters und der von Schmidt S. 4 erwähnte Schmerzensmann der Sammlung Malcolm genügen, um die Möglichkeit auszuschließen, der unserer Publikation als Titelbild beigegebene Christus am Kreuz im Germanischen Museum sei ein „charakteristisches Werk des Meisters“ (S. 4). Wenn ein so elendes Machwerk wie das Nürnberger Kruzifix von derselben Hand sein könnte wie die herrlichen, von zartestem Schönheitssinn beseelten Figuren des Kartenspiels, dann kann die vergleichende Kunstgeschichte ruhig die Flinte ins Korn werfen, denn dann sind alle stilistischen Kriterien hinfällig und es ließe sich alles oder nichts beweisen. Da ich hier gleich Eingangs den

einzigen Punkt berührt habe, wo ich mit den Ansichten des Verfassers absolut nicht übereinstimmen kann, sei auch an dieser Stelle nebenbei erwähnt, daß ich an eine Beeinflussung des Spielkarten-Meisters durch den Meister E S, wie sie Schmidt für des ersteren Spätzeit annimmt, durchaus nicht zu glauben vermag. Wenn wir die Thätigkeit des Meisters der Spielkarten zwischen 1430 und 1450 annehmen und ihn zum Landsmann und Zeitgenossen des Stephan Lochner machen — Schmidt hat dies mit guten Gründen im Repertorium für Kunstw. (X, S. 128) nachzuweisen gesucht — so fehlen alle Belege für seine Beziehungen zum Meister E S, der erst um 1450 seine Thätigkeit begonnen haben dürfte und sicher am Oberrhein arbeitete.

Unter Nr. 5 folgt eine unbeschriebene Spielkarte, die Schmidt dem Kopisten des Lebens Christi vom Erasmus-Meister im Germanischen Museum zuweist. Ich habe sie unabhängig von Schmidt im Katalog des Germanischen Museums, S. 20 demselben Stecher zugeschrieben, was vielleicht für die Richtigkeit unserer übereinstimmenden Ansicht sprechen mag.

Hieran reiht sich der Meister des heil. Erasmus, dem Schmidt 20 Blätter (Nr. 6—25) zuschreibt. Mit alleiniger Ausnahme von Nr. 20, das mir von schwächerer Hand scheint, kann ich dies nur bestätigen. Nr. 7: Christus am Kreuz ist in der That eine Variante des Nürnberger Stiches P. III. 502. 18. Eine dritte in unwesentlichen Einzelheiten von beiden abweichende Variante fand ich in Darmstadt, halte aber alle drei Stiche für Arbeiten des Erasmus-Meisters (vergl. Katalog des German. Museums, S. 22, Anm. 1). Von Nr. 19: St. Michael befindet sich eine unbeschriebene gegenseitige Kopie (48:34 mm Bl.) im Berliner Kabinet, von der Gregorsmesse Nr. 21 eine gegenseitige Wiederholung mit dem Buchstaben u über der Schulter Christi und gemustertem (statt gequaderten) Fußboden (71:50 mm Einf.) in der Albertina. Dieselbe ist gleichfalls unbeschrieben.

Die anonyme Darstellung des zwölfjährigen Jesusknaben im Tempel (Nr. 26) gehört nicht, wie Schmidt glaubt, in eine Folge mit den beiden Blättchen im Schedel-Kodex (Clm. 456) der Münchener Hof- und Staatsbibliothek: Christus am Ölberg und Christus erscheint der Magdalena. Der Rahmen zeigt zwar ebenfalls ein rhombisches Muster, ist aber schmaler und von anderer Form als bei den genannten Stichen; auch ist die Darstellung nicht nach der entsprechenden des Erasmus-Meisters kopirt.[1]) Dagegen hat Schmidt die Abhängigkeit der beiden Blättchen der Staatsbibliothek von Nr. 8 und 10 seiner Publikation richtig erkannt, wie auch ihre Zusammengehörigkeit mit der Beweinung Christi im Germanischen Museum. Sehr zutreffend sind auch seine Bemerkungen über den Stecher, den er nach der Legende über Christus als Gärtner am Niederrhein sucht. Die Technik spricht gleichfalls dafür. Übrigens halte auch ich den Jesusknaben im Tempel für eine Arbeit derselben Hand, welche die Folge in ähnlichen Zierrahmen nach dem Erasmus-Meister kopirte.

Ich übergehe die ungemein rohe Gregorsmesse (Nr. 27), auf welche drei Stiche des Meisters von 1462 (Nr. 28—30) folgen. Die Abbildung von Nr. 28, der heil. Dreifaltigkeit, nach deren zweitem handschriftlich von 1462 datirten Exemplar der Meister seinen Namen erhalten hat, ist sehr verdienstlich, doppelt da hier zwei unzweifelhaft von derselben Hand herrührende Blätter: die Verkündigung und S. Katharina folgen. Man wird es nunmehr leicht haben, mit Hilfe dieser drei Specimina andere Arbeiten desselben Stechers in den übrigen Kabineten zu bestimmen. Eine gegenseitige Schrotschnittkopie nach Nr. 30, bei welcher die Heilige in eine Barbara verwandelt ist, besitzt das Münchener Kabinet (Lichtdruck in „Die frühesten und seltensten Denkmale des Holz- und Metallschnitts", Nr. 70.) Vielleicht gehen beide Darstellungen auf ein verschollenes Original des Spielkarten-Meisters zurück.

Den Schluß macht das Martyrium des heil. Erasmus (Nr. 31), in dessen Stecher Schmidt mit Recht einen niederrheinischen Nachahmer oder Kopisten des Meisters E S erkennt. Er schreibt demselben noch vier andere Blätter zu und schlägt für den Stecher nach dem be-

1) Das Original ist zwar nicht erhalten, aber die Kopie (Katalog des German. Museums 18. 25.) zeigt eine ganz andere Komposition. Schmidt spricht von einem Holzschnitt mit der gleichen Darstellung nach dem Original des Erasmus-Meisters in einem Horologium devotionis o. O. u. J. In der einzigen in Dresden vorhandenen Ausgabe dieses Buches enthält der betreffende Holzschnitt eine von beiden Stichen ganz abweichende Darstellung.

deutendsten davon, einer unbeschriebenen Vermählung Mariä in der Münchener Hof- und Staatsbibliothek,[1]) die Bezeichnung: Meister der Vermählung Mariae vor. Obwohl ich in der Zuweisung dieser fünf Stiche an einen und denselben Meister ganz mit Schmidt übereinstimme, möchte ich mich doch gegen die Einführung dieses oder eines anderen Namens erklären und zwar aus rein praktischen Gründen. Der Stecher des Erasmus-Martyriums und der Vermählung Mariä ist kein originaler Künstler, sondern ein ziemlich ungeschickter Kopist. Die fünf von Schmidt citirten Stiche sind sämtlich Kopien nach dem Meister E S. Bei dem Erasmus-Martyrium, der Madonna mit dem anbetenden Mönch und der Vermählung Mariä liegen offenbar verschollene Originale des E S zu Grunde, und zwar ist dies nach Typen und Formgebung so augenfällig, daß man die unbekannten Vorbilder lediglich auf Grund der Kopien als Arbeiten der mittleren Zeit des E S erkennen kann. Bei der Vermählung Mariä handelt es sich vielleicht gar um eine Kompilation aus verschiedenen Stichen des Meisters E S, denn das Zimmer, welches den Hintergrund bildet, ist nach dem der Verkündigung P. II. 50. 114 gleichseitig kopirt. — Jedenfalls haben wir es also mit einem ganz unselbständigen Stecher zu thun, dessen Arbeiten am besten den Anonymen beizuzählen sind, bis man die Originale dazu entdeckt. Solchen untergeordneten Größen aber einen besonderen Meisternamen zu geben und ihnen neben dem Meister der Spielkarten, dem Meister der Liebesgärten, den Meistern von 1446 und 1462, dem Meister des heil. Erasmus, dem Meister mit den Schriftbändern, dem Meister des Hausbuches &c. einen gesonderten Platz anzuweisen, hieße die Kunstgeschichte unnötig kompliziren. Die Anordnung unserer Peintre-Graveurs setzt ohnedies schon von jedem, der sie benutzen will, voraus, daß er ein gründlicher Spezialkenner ist. Soll er sich nun auch noch die Manieren des „Meisters der Vermählung Mariä" und seiner Zunftgenossen merken, um ihre Stiche an der richtigen Stelle zu suchen, so darf er sich mit nichts anderem befassen als mit dem gründlichen Studium der ältesten Stecher. Will man aber für jeden anonymen Stecher, dem man eine kleinere oder größere Anzahl von Blättern zuweisen kann, einen besonderen Namen einführen, so müssen unbedingt alle unbezeichneten Stiche, gleichviel ob man ihre Künstler kennt oder nicht, doppelt aufgeführt und an zweiter Stelle zu einer großen Rubrik: Anonyme vereinigt, übersichtlich nach Gegenständen geordnet werden. Nur so wird auch dem Laien ein schnelles Auffinden dessen, was er sucht, ermöglicht. Ob ein solcher Peintre-Graveur die Wissenschaft fördert, ist freilich eine andere Frage.

Die vorstehenden Bemerkungen richten sich natürlich nicht gegen Schmidts Vorschlag, den E S-Kopisten nach seiner Vermählung Mariä zu taufen. Dieser Vorschlag gab mir nur Anlaß, mich im Prinzip gegen solche Neubenennungen, sofern sie nicht dringend nötig sind, zu erklären.

Möchten doch bald die Vorstände anderer Kabinete dem Beispiele Wilhelm Schmidts folgen und jene mißachteten Blätter und Blättchen ihrer Sammlungen auf dem billigen Wege des Lichtdrucks vervielfältigen lassen, welche allein als Material für einen gedeihlichen Ausbau der Geschichte des Kupferstichs vor dem Meister E S dienen können! In erster Linie wäre dies von den großen Wiener Sammlungen wünschenswert, deren Schätze bisher noch auf keine Weise zum Gemeingut der Kupferstichfreunde gemacht worden sind, während London, Paris, Amsterdam, Berlin, München und Dresden wenigstens einen Teil ihrer Rarissima und Unica publizirt haben. Von der internationalen chalkographischen Gesellschaft ist gerade nach dieser Richtung hin keine Abhilfe zu erwarten, da dieselbe gezwungen ist, bei der Auswahl ihrer Blätter den Wünschen der Liebhaber Rechnung zu tragen, ohne welche das kostspielige Unternehmen seine Rechnung nicht finden würde.

Was schließlich die Lichtdrucke des im Übrigen trefflich ausgestatteten Buches anlangt, so kann ich mein Bedauern darüber nicht unterdrücken, daß die Maßverhältnisse der Originale nicht genauer eingehalten sind. Es entsteht dadurch ein Verschwimmen der feineren Schraffirungen, das dem Gesamteindruck der Blätter höchst ungünstig ist und das Studium ihrer Technik sehr erschwert. Auch das rauhe Papier ist in hohem Grade unvorteilhaft und sollte bei Repro-

1) Der Stich befindet sich in der Handschrift Clm. 362, nicht 326.



Anton van Dyck pinx.

Louis Kühn sculps.

GENUESISCHER EDELMANN.

Museum zu Braunschweig.

Druck v. F. A. Brockhaus in Leipzig.



duktionen nach Stichen niemals Anwendung finden, da es den scharfen Abdruck der Platten hindert. Die Nachbildungen der beiden Blätter des Meisters der Spielkarten Nr. 3 und 4 geben von der Feinheit der Originale auch nicht die entfernteste Vorstellung. Warum sucht man in solchen Äußerlichkeiten, im dicken, geschöpften Papier oder im Auflegen der Lichtdrucke auf Untersatzbogen den Schein von Originalen nachzuahmen, wenn man dafür eine scharfe und treue Wiedergabe der Stiche, wie sie auf glattem Papier möglich wäre, preisgiebt! — Muß denn in München alles „altdeutsch“ sein? Max Lehrs.

Ergänzungen zu dem Braunschweiger Galeriewerk von William Unger.

Im Anschluß an die Reihe der Radirungen von William Unger, welche wir vor nunmehr zwanzig Jahren veröffentlichten, werden wir unseren Lesern einige weitere gelungene Reproduktionen von bemerkenswerten Gemälden der herzoglichen Galerie zu Braunschweig vorführen, welche von der Hand des Müncheener Stechers Louis Kühn herrühren.

Die nächste Veranlassung dazu bot der Umstand, daß die herzogliche Gemäldesammlung im Sommer vorigen Jahres endlich eine ihrem Werte und ihrer Bedeutung angemessene Unterkunft gefunden hat.

Die Übersiedlung aus dem ehemaligen Dominikanerkloster zu St. Paul in den neuen stattlichen Bau, das Werk des Wolfenbüttlers Oskar Sommer, vollzog sich nach langwierigen Schwierigkeiten mannigfachster Art. Schon im Jahre 1871 war der Gedanke an einen Neubau für die reichen Braunschweiger Schätze aufgetaucht, 1882 erst wurden die Architekten Braunschweiger Herkunft zum Wettbewerb eingeladen, 1886 endlich der Bau vollendet. Das Museum ist im Florentiner Palaststil aufgeführt, streckt sich etwas schwerfällig und lang aus, schiebt an den Seiten zwei reicher gegliederte Pavillons vor, denen Freitreppen vorgelagert sind. Das Erdgeschoß ist rustizirt, das erste Stockwerk zeigt in der Fensterbehandlung den Wechsel von geraden und bogenförmigen Abschlüssen, während das zweite Stockwerk als niedriges Halbgeschoß sich darstellt und von einem kräftig vorkragenden Gesims abgeschlossen wird. Zum Schmucke der Pavillonfassaden hat das Albertische Motiv der vom Ansatz des ersten Stockwerkes bis zum Dachgesims durchgehenden Pilaster Anwendung gefunden, deren Streben nach oben ausklingt in den vier Statuen über dem Gesimse. Einfachheit und Ruhe bestimmen die Gesamterscheinung des neuen Museums und im Innern hat die verständigste Zweckdienlichkeit das Wort; der Schmuck freilich ist etwas nüchtern, dürftig ausgefallen, wie das die knappen Mittel, welche man für ihn ausgeworfen hatte, nicht anders erwarten ließen. Auf die Einrichtung des Innern näher einzugehen, versparen wir uns für eine andere Gelegenheit; es genüge an dieser Stelle die Bemerkung, daß im Erdgeschoß die Antiken, Werke mittelalterlicher und neuerer Plastik sowie eine Anzahl kunstgewerblicher Gegenstände Aufstellung gefunden haben; im ersten Stock ist die Gemäldesammlung lichtvoll und übersichtlich geordnet, während der zweite Stock die übrigen Sammlungen, die vorgeschichtlichen Altertümer, die Majoliken und Smalten birgt.

Das diese Bemerkungen begleitende Blatt stellt eins der drei Bildnisse von der Hand van Dycks dar, deren sich die Braunschweiger Galerie rühmt (h. 1,085, br. 0,905). Im jüngst ausgegebenen Katalog des Museums (1887) führt es die Nummer 125 und findet sich in Riegels Heliogravürenwerk reproduzirt. Es galt erst für ein Selbstbildnis des Meisters und wurde dann, gleichfalls ohne Grund, umgetauft in ein Porträt des Marchese Antonio Brignole-Sale. Den Anschein nach haben wir es doch wohl mit einem unbekannten Genueser zu thun, wenn auch eine gewisse Verwandtschaft mit einem älteren Schwarzkunstblatt in Amsterdam, das die Aufschrift de Heer Lukas van Uffelen führt, bemerkt worden ist. Für van Dycks vornehme, elegante und doch so charakteristische Art der Bildnismalerei ist es ein treffliches Beispiel.

Die Fassade des Florentiner Domes.

Mit Abbildung.

Zu seiner Zeit haben wir über die Enthüllung dieses imposanten Bauwerkes berichtet und versucht, den Gesamteindruck desselben zu schildern (Kunstchronik XXII, Nr. 36). Wir kommen auf den Gegenstand zurück. Besser als es in Worten möglich ist, wird die beigegebene Abbildung den Leser in den Stand setzen, eine klare Vorstellung von dem Ganzen zu bekommen. Bekanntlich hat der ausführende Architekt, Professor E. de Fabris, die Beendigung des kolossalen Unternehmens nicht erlebt, wohl aber über der Arbeit der Entwürfe und der fortschreitenden Ausführung die schneidigsten Kritiken nicht nur des Publikums, sondern auch der Baukommission sich gefallen lassen müssen. Des Tadelnswerten mag man auch jetzt noch genug hier und da an der vollendeten Fassade entdecken; aber darüber ist man sich doch im allgemeinen einig, daß das Ganze nicht nur lobenswert ist, sondern auch würdig, den großen Kunstbauten aus der Vergangenheit der Arnostadt an die Seite gestellt zu werden. Bei der Beurteilung der vollendeten Fassade darf jedenfalls nicht übersehen werden, daß hiermit eine Streitfrage zu Ende geführt ist, welche Jahrhunderte lang die Gemüter bewegt hat.

Auf altflorentinischen Bildern und Zeichnungen, welche eine Ansicht des Domplatzes enthalten, sieht man mitunter Darstellungen einer gotischen Fassade, welche nur etwa ein Dritteil der Höhe der Frontwand einnimmt. Von dieser ersten, unvollendet gebliebenen Fassade welche man wohl auch, allerdings irrtümlicher Weise, die Fassade des Giotto nennt, spricht zuerst ein Dokument vom Jahre 1357. Sie hat mehr als anderthalb Jahrhunderte bestanden. Nachdem aber Leo B. Alberti für die ebenfalls vollendete gotische Fassade von S. Maria Novella einen Abschluß im Stil der Renaissance gefunden hatte, wurde im Jahr 1490 eine Konkurrenz für die Vollendung der Domfassade ausgeschrieben. Es ist interessant zu hören, daß an dieser Konkurrenz außer Architekten von Beruf auch Maler sich beteiligten, welche jene Kunst nur in den Hintergründen ihrer Figurenkompositionen erprobt hatten, nämlich Sandro Botticelli, Verrocchio, Filippino Lippi, Domenico del Ghirlandajo, u. a. Lorenzo il Magnifico scheint bei der Entscheidung das persönliche Verdienst gehabt zu haben, daß das Projekt im Sande verlief. Das Jahr 1515 sah eine Kulissendekoration der Fassade, das Werk des Jacopo Sansovino und des Andrea del Sarto, entworfen in Veranlassung des feierlichen Einzuges Papst Leo's X., wovon Vasari ausführlich handelt.

Im Jahre 1588 ließ der Proveditore Benedetto Uguccioni die Statuen, welche die alte gotische Fassade schmückten, herunternehmen und veräußerte den Rest der umfangreichen Fassadendekoration, bestehend in Säulen, Nischen, Tabernakeln, Friesen, Mosaiken und sonstigem architektonischen Schmuck, — an den Mindestbietenden! So eilig hatte man es mit der Beseitigung und Vernichtung des ehrwürdigen Werkes; denn man wollte sofort eine neue Fassade im Geschmacke der Zeit. Und wenn eine solche damals auch nicht zur Ausführung kam, so kann man sich doch noch an den Modellen satt sehen, welche jetzt noch in der Opera del Duomo aufbewahrt werden, und mit den wohlbekannten Namen Giovanni da Bologna, Ammanati, Buontalenti, Dosio und Cigoli geziert sind. Die ausgedehnte, unbekleidete Ziegelfläche nahm sich nun nicht viel anders aus wie ein großer Schandfleck. Das empfand man auch, und als ein Jahr nach Zerstörung der gotischen Fassade die Stadt sich schmückte, um die Hochzeit ihres Großherzogs Ferdinand I. mit Christine von Lothringen festlich zu begehen, bedeckte man die Fassade mit einer riesigen

Leinwand, bemalt von Zuccheri, Passignano u. a. Diese aber ging alsbald buchstäblich in die Lüfte. Im Jahre 1633 ging man aufs neue daran, eine Konkurrenz auszuschreiben. Die Fassade der Peterskirche in Rom war kurz vorher vollendet worden, und man kann sich vorstellen, daß die neuen Entwürfe im Geschmack jener Zeit mit dem gotischen florentiner Bauwerk nicht im mindesten harmonirten. Noch zweimal, in den Jahren 1661 und 1688, ist aus Anlaß fürstlicher Hochzeitsfeierlichkeiten die Fassade mit einer bemalten Leinwand verhängt worden, und seitdem sind fast zweihundert Jahre verflossen, bis man den Dombau mit einer neuen Fassade zu würdigem Abschluß gebracht hat. Wie diese ausfallen solle,



Der Florentiner Dom.

darüber ist wieder fast dreißig Jahre hindurch verhandelt und gestritten worden. Im Jahre 1842 stellte der Architekt Niccolò Matas einen Entwurf für die Fassade aus, der mit den übrigen Marmordekorationen des Domes stilistisch nicht eben sehr im Widerspruch stand und so allgemein gefiel, daß man auch sofort an die Ausführung des Projektes dachte. Daß dies nicht geschehen ist, dazu gab die Kritik des Matasschen Entwurfes von seiten des Schweizer Architekten J. G. Müller den Anlaß, welcher für seinen eigenen Konkurrenzentwurf von der Fassade des Domes von Orvieto sich hatte inspiriren lassen. Im Jahre 1858 trat die erste Kommission zusammen — Toskana war damals noch großherzoglich — mit dem Ziele, eine Fassade zustande zu bringen, und da J. G. Müller gestorben war, hoffte Matas noch immer für die seine. Nachdem nun 1860 Viktor Emanuel in Florenz eingezogen war, und bei dieser Gelegenheit auch den Grundstein für die zukünftige Fassade

gelegt hatte, welch symbolischen Akt er mit der Zahlung von 100000 Franken zum Besten des Zukunftswerkes begleitete, erschien endlich anderthalb Jahr später, im November 1861 das Programm für die internationale Konkurrenz. Nach Jahresfrist ging auch eine große Anzahl Entwürfe ein, aber die verschiedenen ausgesetzten Preise zu 10080 Franken, 8400 Franken u. s. w. wurden niemandem zuerkannt. Im Jahr 1864 schrieb man eine neue Konkurrenz aus, und hier endlich traf die Wahl der Kommission den Florentiner De Fabris, doch so, daß diesem nicht weniger als zwanzig wesentliche Abänderungen seines Planes zur Pflicht gemacht wurden. Das Schiedsgericht hatte sich damit selbst das Urteil gesprochen, und es mußte eine neue Kommission eingesetzt werden, welche im Jahre 1867 mit vierzig Plänen sich auseinanderzusetzen hatte. Der Entwurf des Dänen Petersen stand auch hier wieder im Vordergrund. Seine Vorzüge waren schon früher von dem Bildhauer Dupré, dem namhaftesten Künstler in den Kommissionen, mit Nachdruck hervorgehoben worden, aber endlich siegte doch De Fabris, freilich nicht ohne neue Korrekturen von der Kommission sich gefallen lassen zu müssen. Das war im Jahre 1875. Man sieht, die Ausführung selbst hat eine verhältnismäßig sehr kurze Zeit in Anspruch genommen, und die Florentiner haben wohl Recht, wenn sie meinen, daß nach so viel Streit und Zank es jetzt an der Zeit sei, sich des endlich zustande gekommenen Werkes zu freuen.

J. P. R.





Adolph Schreyer.

Mit Abbildungen.



er den Taunus kennt, kennt Cronberg. Am Ausgang des Gebirges lehnt es an einem Hügel, den das Schloß mit seinem alten schwerfälligen Turm krönt. Gelände lagern sich davor, führen hinaus zur weiten Mainebene, lassen Frankfurt erkennen und ganz in der Ferne den schwachen Saum der Bergstraße. Der Ort selbst ist wie für Maler geschaffen. Krumme Gäßchen mit alten Häusern und moosigem Gemäuer steigen auf und ab, bieten überall anziehende Bilder. Kein Wunder, wenn Maler sich auf diesem schönen Erdfleck niederließen, zu engem Kreise sich vereinten und eine kleine Kolonie für sich bildeten. Der alte Dielmann, der vor zwei Jahren starb, war der Führer gewesen, ihm hatten Jüngere sich angeschlossen, Anton Burger, dieser nachgeborne Niederländer des 17. Jahrhunderts, vor allen. Die anderen Genossen, so hübsches sie gelegentlich auch leisten, haben ihren Ruf nicht über die Berge klingen hören. Und die Schuld daran haben sie selbst. Die Naturliebe, der Reiz eines freien Künstlerlebens in einer Umgebung, die selbst den Laien malerisch anschaut, hatte sie zusammengeführt und zusammengehalten, bis Eigensinn sie in seltsam abgeschlossene Zirkel neckte und bannte, in denen sie unbekümmert um das, was draußen in der Weite lebt und wirkt, behaglich sich einkapselten, stolz auf ihren Pinsel und — vergessen von der argen Welt, der der Weg in die Sackgäßchen moderner Kunst zu viel ist.

Es war nach dem Ausbruch des französischen Krieges, als sich Adolf Schreyer der Cronberger Kolonie zugesellte, den Genossen gegenüber ein vollendeter Meister von weltmännisch umfassender Kunstbildung, die er dem langen Aufenthalt in der Fremde dankte. Schreyers kecke Malweise, seine koloristische Meisterschaft und virtuose Unmittelbarkeit der Darstellung war den Cronberger Landschaftern und Genremalern, die in kleinen harm-

losen Bildchen mit liebevollem Fleiße und bescheidenen malerischen Mitteln sich ergingen, ein unerwartet Neues, dessen Einwirkung auf den Kreis der Tauniden freilich nur kurzlebig war. Sie waren zu alt geworden in ihrer gemütlichen Routine, als daß es ihnen hätte gelingen können dem beweglichen und merkwürdig frischen Eindringling das Geheimnis seiner Kunst zu entlocken.

Schreyer hatte bald den freundlichen Gebirgsort lieb gewonnen: er kaufte sich an und baute eine herrlich gelegene Villa zu einem reizvollen Künstlerheim um. Wenn er wintersüber in Paris, dem vornehmsten Schauplatz seiner Thätigkeit, in angestrengter Arbeit den Wünschen zahlreicher Besteller nachgekommen ist, dann zieht er im Frühjahr in seine deutsche Heimat, um den Sommer in Cronberg zu verbringen. Aber auch dahin folgen die eifrigsten der Bilderjäger, die amerikanischen Händler, und spornen den Meister zu rastloser Schöpfung an.

Schreyer stammt aus Frankfurt a. M., hier wurde er 1828 geboren. Er erhielt eine sorgfältige Erziehung und besuchte die Zeichenschule des Städelschen Institutes. Das Pferd aber war von frühauf seine Passion, er studirte es mit unermüdlicher Hingabe, bis alle seine Gewohnheiten und alle Falten seiner Natur ihm so vertraut waren, daß er später bei dem Entwurfe seiner zahlreichen Reiterbilder der vorbereitenden Studien vollständig zu entraten vermochte. Schreyer lernte die hauptsächlichsten deutschen Gestüte kennen, aber auch an den Akademien von München und Düsseldorf strebte er nach weiterer Ausbildung der Gaben, welche ihn zum Künstler bestimmten. In Düsseldorf, anfangs der fünfziger Jahre, traf er mit einem seltsam beanlagten Genossen zusammen, mit dem Frankfurter Teutwart Schmitson, einem erreglichen gärenden Geiste, voll großartiger Einfälle, die seine lebendige Phantasie mit gewaltigen, wilden Vorstellungen beunruhigten. Schmitsons malerische Erziehung war dilettantisch gewesen, er dankte Schreyer gar manchen guten Rat, der den in romantischer Weise leicht ausschweifenden Maler mit seinen feurigen Darstellungen oft unmöglicher Vorgänge aus dem Leben der Tiere zurückrief auf den gesunden Boden schlichter Naturbeobachtung.

Schmitsons koloristische Auffassung verriet indessen eine merkwürdige, in jenen Tagen nachhallender Romantik und philiströser Werktägigkeit höchst auffällige Empfänglichkeit für lebhafte farbige Wirkungen. Das war es, was Schreyer zu dem seltsamen, leider früh verschiedenen Menschen hinzog und ihn im Beharren auf der unabhängig von künstlerischer Schulmeisterei gefundenen Bahn bestärkte. Denn Schreyer ist im Grunde Autodidakt. Von Jugend auf hatte er den Blick auf die malerische Gesamtwirkung in der Erscheinung gerichtet. Mit wachsender Erfahrung und unter der Einwirkung der koloristischen Revolution, welche die Romantiker Frankreichs durchgeführt hatten, wurde allmählich das, was dem Werdenden ungewiß nur vorschwebte, zur vollen Überzeugung, zum bindenden Gesetz seines Schaffens. Wo immer das Auge hinblickte auf die Mannigfaltigkeit der Dinge, es suchte vor allem und zuerst den farbigen Reiz, und diesen zum Hauptträger der künstlerischen Empfindung zu machen, war und ist das vornehmste Ziel seiner Kunst. Dabei ist Schreyers Phantasie von so willfähriger Erreglichkeit, daß sie die flüchtigsten Eindrücke zum künstlerisch harmonischen Bilde zu verdichten vermag. Nichts ist unbestimmter, unklarer als die Entstehung eines Schreyerschen Bildes. Auf gut Glück warf die Spachtel ein paar Töne auf die Leinwand, blau, ocker und dunklere Töne — nichts als Massen ohne Form und Bedeutung. Gleichwie aber der sinnige Blick im flüchtigen Spiel ziehender Wolken Gebilde schaut, wundersame, dann bis zur

Bestimmtheit klare, so taucht auch im Bewußtsein des dichtenden Künstlers bei der Empfindung der farbigen Reize die Vorstellung erlebter Beobachtungen auf, und was wie willkürliches Spiel einer zerstreuten Hand erschien, gewinnt im Drange der Arbeit gegenständlichen Sinn und künstlerische Form. Daher die Unmittelbarkeit, mit der uns Schreyers Bilder ansprechen, daher freilich auch zuweilen eine gewisse Skizzenhaftigkeit, die sie wie unfertig erscheinen läßt.

Der Krimkrieg führte den Künstler in der Begleitung des Fürsten von Thurn und Taxis in die Walachei, nach Ungarn und Südrußland. Hier gewann Schreyer den fruchtbarsten Boden. Er trat als Schlachtenmaler auf und malte mit realistischer Absicht unter anderem die „Schlacht bei Waghäusel" (Besitzer: Großherzog von Mecklenburg), die „Schlacht bei Comorn" (Besitzer: Pouilly-Mensdorf), endlich eins seiner hervorragendsten und größten Werke: „Der Fürst von Taxis, verwundet bei Temesvar am 9. August 1849". Vielfach sind die Anregungen, welche Schreyer aus dieser an Erlebnissen reichen Kriegsfahrt bewahrt hat; noch gegenwärtig entlehnt er diesen Erinnerungen häufig die Motive zu Schildereien aus den Donauländern. Die entscheidende Richtung erhielt indessen der Künstler, als er von Paris aus, seiner zweiten Heimat, wo er lohnenden Gewinn fand, Afrika besuchte. Das war ja das gelobte Land der französischen Künstler, seit der große Delacroix die orientalische Stoffwelt nach Gros' ahnungsvollem Hinweis für die Kunst wahrhaft entdeckt hatte. Decamps wurde in der orientalischen Natur von dem wilden Kontrast der Lichter und Schatten, von der gewaltsamen Farbenpracht geblendet. Marilhat hingegen fand eine stimmungsvolle Harmonie unter der tropischen Glut des südlichen Himmels, er erblickte das Neue mit ruhigerem Auge, näherte sich mehr der schlichten Wirklichkeit. Der geistreiche Eugène Fromentin, der liebenswürdige Bida und der noch unlängst wirksame Eindringling in das intime Leben der Orientalen, Guillaumet, diese bilden das Gefolge Marilhats, und sie sind es, neben denen unser Schreyer einen hervorragenden Rang behauptet.

Es war im Jahre 1861, als Schreyer von Frankreich aus Nordafrika besuchte, Was ihn interessirte war vor allem der Araber und sein Pferd. Mit dem scharfen Auge des Realisten erfaßte er seinen Gegenstand, war unermüdlich in seinem Studium. Aber er blieb nicht stehen bei der protokollarischen Gewissenhaftigkeit in der Aufnahme der Natur, poetisch feiner Sinn führte die Hand, lenkte sie hin auf den Ausdruck stimmungsvoller Innerlichkeit: und jedes Bild, das er schuf, war ein Jubellied in Farben auf die Herrlichkeit der orientalischen Welt. Schallendes Lob lohnte sein Beginnen in Paris. Schon das große Bild, das uns den Fürsten von Taxis beritten darstellt, in dem Augenblick, da er verwundet wird, war auf dem Salon von 1863 ein Ereignis ungewöhnlicher Art gewesen. Noch gewaltiger wirkten seine orientalischen Meisterwerke, und die, welche uns in den halbasiatischen Südosten Europas versetzen.

Der geringfügigiste Vorgang gewinnt in der Darstellung echt dramatische Kraft und atmet individuelles Leben. Wie aufregend weiß er die Aufmerksamkeit eines „Vorpostens von Spahis" zu schildern, wie scheinen Roß und Reiter in dem einen Spähen nach dem Feinde aufzugehen! Und welche stürmische Bewegung zeigt uns die berühmte Artillerie-charge vom Jahre 1865. Das sechsspännige Geschütz macht im Galopp eine Wendung nach rechts. Da platzt ein Geschoß und trifft mit einem Splitter einen Reiter, der auf dem Sattel zusammensinkt, während sein Pferd im Riemenwerk sich fängt und stolpert. Aber mit schwindelnder Schnelligkeit verfolgen die anderen ihren Lauf und reißen Roß

und Reiter fort. Mit Recht wies man vor dem Bilde hin auf die echt französische Furie des Vortrags, und man begann Schreyer als französischen Künstler zu feiern und auszuzeichnen. Ein anderes Bild führt den Titel „Der Schrecken"; es gehört zu Schreyers originellsten und ergreifendsten Schöpfungen. Endlos dehnt sich die öde Ebene, der nur ein bleicher Lichtstreif am äußersten Ende des Horizonts einen matten Schein sendet. Ein Araber durchreitet sie. Da plötzlich gewahrt er ein unheimliches Schauspiel: über dem verwesenden Körper des Herrn liegt ein Pferd dahingestreckt. Wie sein Roß den Geruch wittert, wirft es sich mit ungestümem Sprunge zur Seite, bäumt sich auf, sträubt seine Mähne, bläht die Nüstern und peitscht die Luft mit den Vorderfüßen. Hielte der Reiter es nicht zurück: wie ein Pfeil würde das geängstigte Tier fort-



Skizze zu dem Bilde „Araber auf der Flucht" von Adolph Schreyer.

stürzen in rasender Eile! Und man fühlt, wie es leidenschaftlich aufkocht in der Brust des Arabers, man ahnt die Rachegedanken, die ihn bei dem Anblick durchzucken. Mit unvergleichlicher Bravour hat der Künstler diese Scene erfaßt, die Verwirrung des Augenblickes, die wilde Bestürzung spricht sich aus in der malerischen Behandlung: Farben und Formen haben gewissermaßen Teil an der ungestümen Bewegung, sie verzichten auf die klare Bestimmtheit, um den Eindruck des unmittelbar Empfundenen nur um so energischer, um so anschaulicher wiederzugeben: sie packen und sprühen Leben.

Nicht minder spannend weiß uns Schreyer mit den Schrecken der Wüste auf einem anderen Bilde bekannt zu machen. Auf einem Besuche bei dem Künstler im verflossenen Herbst sahen wir ein ungewöhnlich großes Araberbild, das, wenn ihm auch die letzte nachhelfende Pflege fehlte, doch nahezu vollendet auf der Staffel stand. Wie ein unendliches Meer breitet sich die Wüste in wogenden Sandwellen aus, die Abendsonne bestreicht sie und spielt mit goldigen Reflexen in den sturmaufgewühlten Furchen der eisenhaltigen Erde. Drei Araber sind eben auf die Nähe eines Löwen aufmerksam geworden und auch die Pferde sind unruhig geworden, erheben die Köpfe, schnaufend,

angstvoll bewegt. Gerade dieses Bild gewährt einen guten Einblick in die künstlerischen Grundsätze Schreyers, die er gern in launiger Rede an seinen Werken entwickelt. Seine malerische Theorie leiht von der Musik die verdeutlichenden Begriffe. Die tiefen Töne im Bilde, welche vornehmlich den Gruppen des Vordergrundes eignen, bilden den Baß



„Eine Granate". Gemälde von Adolph Schreyer.

im Tongemälde, sie geben ihm Körper und Halt und fordern als Kontrast und Lösung zugleich die keck vorspringenden Lichter und lebhaften Farbenblitze, die gleich hohen Diskantnoten die Gipfelpunkte der in Mitteltönen gehaltenen Melodie darstellen. So spitzt sich alles im Gemälde zu einem blühenden Farbenbouquet zu, dessen Reiz unser Auge zuerst besticht. Auch die ganze Komposition bekundet diese einheitliche Absicht. Bei dem

eben angeführten Araberbilde ist der Kopf des vordersten Arabers im vollsten Licht, in ihm erreicht die Farbenskala ihren Höhepunkt, wie er auch den Mittelpunkt in der Gruppirung bildet; die harmonische Vermittelung stellen die weniger intensiven Farben der übrigen Araber in ihrer reichen, malerischen Tracht dar. — Ein gutes Stück berechnender Virtuosität freilich steckt in diesen Werken, die erst dann deutlich zu Tage tritt, wenn wir ihren wundersam harmonischen Eindruck zu zergliedern, kritisch zu zerpflücken beginnen. Aber die geistreiche Manier ist so innig aus der schöpferischen Phantasie geboren, wirkt so selbstlos und ungetrübt, daß die wohlerwogene Absicht gegen die Kraft der Erfindung verschwindet.

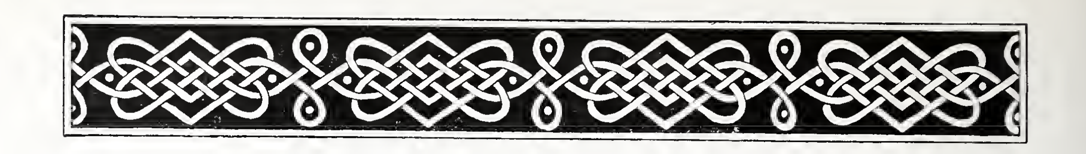
Wir Deutschen sind doch im Farbensehen zumeist noch recht stumpfe und nüchterne Gesellen. Dem Orientmaler freilich räumen wir das Vorrecht ein, mit blendenden Antithesen in Farben zu spielen. Wir stellen uns den Süden so farbenfroh und farbenreich wie möglich vor, aber wir sträuben uns in unserer unmittelbaren Umgebung der Farbe gerade ins Gesicht zu sehen. Alles muß grau und flau ausschauen, und ist es recht nüchtern und werktägig, dann gilt es als gesunder Realismus. Da sind ja fast die Tageshelden moderner Kunst, die überzeugungsmutigen Impressionisten toleranter! Sie geben sich alle erdenkliche Mühe, Farben zu sehen und Farben zu malen, aber sie kommen über das Buntsehen nicht hinaus und sind nur konsequent, wenn sie Schreyer in Paris einen „malerischen" Maler heißen! Gewiß auch unsere nordische Welt birgt des farbigen Reizes die Fülle, Böcklin zeigt es, der bescheidene Spitzweg selbst, der so fern stand von allem renommistischen Eclatmachen und Eclatmalen, wußte davon und verriet in manchen seiner feingestimmten Landschaftsbildchen, wie zart und klar die Farbe seine Sinne traf. Auch Schreyer beschränkt sich nicht auf das rein orientalische Stoffgebiet. Wo er nur hinblickte, fand er die Beispiele für seine Theorie, was er nur auffaßte, wurde unter seiner Hand zum farbenprangenden Bilde. Eins der Werke, die sein größter Stolz sind, — es ist in seinem Cronberger Atelier — ist ein kleines wahrhaft poetisches Pleinairbildchen: ein wunderbar klarer Himmel mit weißgespachtelten Wolken spannt sich über eine reizende Landschaft, vorn mit einem stillen Wasser, dessen notdürftige Überbrückung ein Zug Walachen zu Pferd betritt. Gerade die walachischen und russischen Schildereien, nächst den Araber-Reiterbildern sein Lieblingsgebiet, ragen hervor durch poetische Farbenwirkung. Aber wir haben schon an einigen Araberbildern gesehen, welche Sorgfalt der Künstler auch auf den gegenständlichen Inhalt der Werke legt. Er will erzählen, will den Beschauer in Mitleidenschaft ziehen, ihn anregen zu nachschaffender Betrachtung. Die Gefahr lag so nahe für den Pferdezeichner und Farbenvirtuosen, die rein malerische Wirkung, die technische Kunstfertigkeit allein ins Feld zu führ'en und auf die Mithilfe der Phantasie zu verzichten. Dieses Streben, auch durch den Gedanken zu fesseln, tritt recht deutlich hervor in dem berühmten „Verlassenen" im Luxembourg. Der Vorwurf ist überaus einfach und trotzdem mächtig ergreifend. Ein Schimmel neben einem Wagen, der Fuhrmann tot und tot das andere Pferd. Der Schimmel hat von dem Gefährt losgerissen was er konnte, nur die Kette, die ihn an die Deichsel fesselt, konnte er nicht sprengen. Nun steht er verlassen in der Einsamkeit, auf die leichte Schneeflocken niederfallen, daß wir Mitleid empfinden für das arme Tier. Es liegt eine wunderbare Stimmung auf dem Bilde, der noch kein Beschauer sich entzog. Andere Darstellungen aus demselben Stoffgebiet haben durch die reproducirenden Künste und Techniken eine weite Verbreitung gefunden, so der „Warenzug,

der vom Schneegestöber aufgehalten wird", der „Brennende Pferdestall", „Walachische Pferde, von Wölfen erschreckt"; hierher gehört auch die „walachische Post in den fünfziger Jahren", welche wir kürzlich in einer Radirung von Fr. Krostewitz veröffentlichten.

Schreyer zählt zu den meistbeschäftigten unserer Künstler. In der ganzen Welt, in Amerika zumal, selbst im Orient finden sich die Zeugen seines Talentes. Bald hatte der Künstler die Meisterschaft gewonnen: als virtuoser Zeichner, als sinniger Kolorist und als ein Techniker ohne Gleichen. Neigung und fremde Bestellung beschränkte den Umfang seiner Motive. Er wird nicht müde, wieder und wieder auf sie zurückzuschauen, und immer weiß er ihnen den Reiz der Neuheit zu verleihen. Aber dieses zur Gewohnheit gewordene Zurückgreifen auf ein und dieselbe Weise hat den Gang seiner künstlerischen Entwickelung verdeckt, macht es ungemein schwer den inneren Wandel seiner Kunst klar zu erkennen. Der Künstler der sechziger Jahre ist schon der vollendete Meister von heute. Der Umfang seiner Thätigkeit hat sich seitdem erweitert, ihr Gehalt ist derselbe geblieben, und weder seine Phantasie noch seine Hand zeigt Spuren der Ermüdung.

Richard Graul.





Zur Geschichte der Holzarchitektur in Holland.

Von Georg Galland.

Mit Illustrationen.

Erasmus verglich einst die holländische Metropole, Amsterdam, mit einem unterirdischen Walde, auf dessen Baumwipfeln die Menschen gleich Dohlen und Krähen wohnten. Er konnte diesen originellen Vergleich auch auf andere Ortschaften seines sumpfreichen Vaterlandes ausdehnen. Holland lieferte zu jeder Zeit den Beweis, daß sein notwendigstes Baumaterial nicht auch sein nächstliegendes war, daß der wichtigsten Forderung des Bodens nicht unmittelbar durch die Verhältnisse dieses Bodens entsprochen wurde. Wenn aber anderwärts nur das reiche Vorhandensein heimischen Holzmaterials die Pflege des Holzbaues hervorgerufen hat, so bildeten die Gegenden am Zuidersee [1]) von dieser Regel eine beachtenswerte Ausnahme. Das hing äußerlich mit dem Handelsgenie des niederländischen Kaufmanns zusammen, der nicht bloß für seine eigenen Produkte den lohnendsten Absatz auf dem Wege des Exports zu erreichen, sondern der namentlich für den Import die billigsten Quellen aufzuspüren und für sich auszubeuten wußte. So entstanden frühzeitig die großen Holzmärkte Hollands. Ja, es gab im Mittelalter keinen Ort von irgendwelchem Ansehen an den Ufern des Zuidersees, der Maas- und Rheinmündungen, der nicht in dem Bauholze eins der wichtigsten Handelsobjekte schätzte. [2]) Und da diese Hauptgewässer durch ein Netz von Kanälen mit allen Teilen des Landes in Verbindung standen, so besaß das Land die Möglichkeit, leicht und ohne erheblichen Kostenaufwand den ungeheueren Bedarf an Hölzern zu decken, den allein Schiffsbau, Mühlenbau und Wasserbau erforderten. Hierbei kann die Wahrscheinlichkeit, daß auch Holland einst in gewissen Sumpf- und Wiesenstrecken ausgedehnte Wälder besessen habe [3]), nur eine untergeordnete Rolle spielen. Mögen die Namen zahlreicher Dörfer in Groningen und Friesland mit der gemeinsamen Endung wolde oder woude thatsächlich auf die frühere Existenz von Waldungen schließen lassen, so bleibt doch die Frage offen, ob hier nicht an bloßes Gestrüpp (biesbosch) zu denken sei. Gerade in jenen Provinzen wird man heute vergeblich nach Überresten von Holzarchitektur suchen. Die Namen anderer Ortschaften, wie 's Herzogenbosch und 's Gravenhage, weisen daraufhin, in wessen Besitz sich die immerhin kleine Zahl der Jagdgehölze befand, in einem Lande, das so viele Edelleute besaß und so wenig Gelegenheit bot, um ritterliche Passionen zu befriedigen.

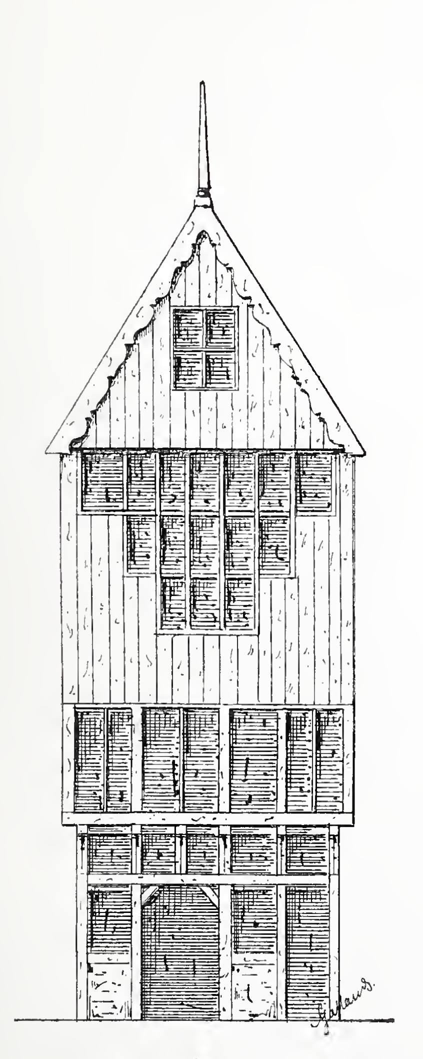
---

1) Es ist falsch, den Flevo lacus der alten Schriftsteller, der mit dem einstigen Middelsee und dem Lauwersee die Süd-, Mittel- und Nordgrenze der alten Friesen von Westergo und Oostergo bildete, „die“ Zuider See zu nennen.

2) Van Kampen, Geschichte der Niederlande. Hamburg 1833.

3) Mr. H. O. Feith in A. Nyhoffs Bydragen voor Vaderlandsche Gesch. en Oudheidkunde. 1837.

Alle holländischen Kulturhistoriker begegnen sich in der Ansicht, daß auch der *Hochbau* in nordniederländischen Ortschaften noch zur Blütezeit des Mittelalters im Großen und Ganzen *Holzbau* gewesen sei. Eine Holzstadt ist heute noch *Zaandam*, der Hauptort des merkwürdigen Zaanlandes, in welchem die Bäume durch Mühlen ersetzt scheinen, Zaandam, das dem Einen wie ein einziger Holzmarkt, dem Anderen wie ein riesiges



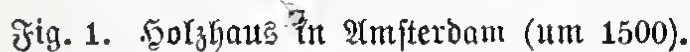


Fig. 1. Holzhaus in Amsterdam (um 1500).

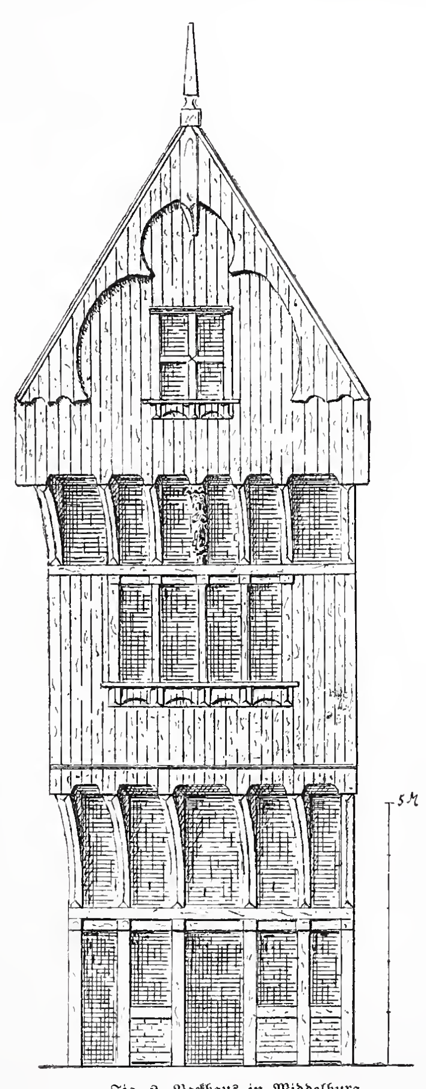


Fig. 2. Packhaus in Middelburg.

Pfahldorf der germanischen Urzeit erscheint. Der erst unter Napoleon I. zur Stadt erhobene Ort bildet auch für Holland eine einzige Erscheinung. Seine Schiffswerfte, seine Sägemühlen arbeiten für die Bedürfnisse des ganzen Landes; in seinen heutigen einfachen Giebelhäuschen, die durch grünen, seltener roten Anstrich[1] ganz reizvoll wirken, tritt sicherlich eine traditionelle Konstruktionsweise zu Tage, die ganz ähnlich derjenigen ist, welche wir unten näher kennen lernen werden. Diese Bauten gehören dem 18. und

1) In Amsterdam wurden einst — nach A. W. Weißmann (het Amsterdamsche Woonhuis) — die Holzhäuser, wie die Schiffe, mit Theer überstrichen.

19. Jahrhundert an; der Turm [1]) der im Jahre 1640 errichteten neuen Kirche, die Hütte Peters d. Gr. mit ihren beiden Kämmerchen und etwa noch ein hübsch geschnitzter Sturzriegel von 1654 an einem unweit jener Hütte gelegenen Hause — bilden wohl alles, was von älterer Holzarchitektur in dem durch den großen Zaren weltbekannten Orte erhalten geblieben ist.

Für das übrige Holland haben wir eine ganz allmähliche Abnahme des Holzbaues seit der Spätzeit des Mittelalters zu konstatiren. In den östlichen Teilen des Landes vollzog sich diese Erscheinung früher und rascher, als in den westlichen. Dort verschaffte man sich von dem benachbarten Bentheim sehr bequem den Haustein, dort fand sich reichlich Thonerde zur Ziegelfabrikation, und wir wissen, daß eine Stadt wie Kampen schon in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts eine eigene Ziegelei und Kalkbrennerei besaß. Schon im Jahre 1313 kam in Kampen eine Bauordnung auf, die sich auf Stein- und Holzhäuser bezog, und die noch in demselben Jahrhundert erneuert wurde. [2]) Im Westen, in den „Wasserländern", konnten dagegen weder die Schrecken immer wiederkehrender Feuersbrünste, noch der wachsende Wohlstand der Bürger mehr bewirken, als daß man zunächst die Festungen mit ihren Kastellen und Türmen (blokhuizen), die Kirchen, die Stadthäuser, welche erst seit dem 15. Jahrhundert an Straßenecken und auf freien Plätzen angelegt wurden, massiv aufführte. Selbst bei ansehnlichen Bürgerhäusern hielt man bis zum Beginn des neuen Zeitalters an dem traditionellen Holzbau in der Regel fest. Diese eigenartigen Verhältnisse aber können weniger durch äußere als durch innere Gründe geschaffen worden sein. Die inneren Gründe sind zweifellos herzuleiten aus der eigentümlichen Anlage des altholländischen Wohngebäudes und der damit verbundenen Schwierigkeit der Beleuchtung des Innern. Die Tiefe dieses Hauses steht nämlich zur Front in einem äußerst ungünstigen Verhältnis, das sich, wie begreiflich, aus der ehemaligen Beschaffenheit des dortigen Bodens ergab. Auch die einzelnen Wohnräume gestalteten sich naturgemäß so tief, daß Fensteröffnungen von gewöhnlicher Ausdehnung nur ein höchst spärliches Licht spenden würden. Dieser Übelstand war freilich durch keine Vorkehrung völlig zu beseitigen, man darf sagen glücklicherweise, da er bekanntlich die Quelle jenes stimmungsvollen Helldunkels war, das wir in den Malereien eines Rembrandt, Ostade u. A. bewundern.

Eine Steinfassade aber hätte hier die relativ beste Lösung der Frage der Beleuchtung ausgeschlossen. Denn da Holz mehr Tragkraft als Mauerwerk besitzt, so kann ein massiver Pfeiler durch einen vertikal gestellten Balken (Ständer) von weit geringerem Umfang ersetzt werden. Und eben durch diesen Ersatz erhielten damals die Lichtöffnungen jede nur wünschenswerte Ausdehnung, wie dies aus der umstehenden Rekonstruktionsskizze eines Amsterdamer Bürgerhauses von ca. 1500 hervorgeht (Fig. 1). So mußte sich der Ständerbau, oder wenigstens die Holzfassade, gegenüber der Steinfassade, ganz von selbst empfehlen und namentlich in engen Straßen, deren Bewohner sonst, bei den kläglichen künstlichen Beleuchtungsmitteln früherer Zeiten, nur zu häufig mit dem geringsten Maß von Licht hätten vorlieb nehmen müssen.

Dieser niederländische Ständerbau nun unterscheidet sich von dem benachbarten

1) Im Jahre 1693 restaurirt.

2) J. van Doorninck en J. Nanninga-Uiterdyk, Bydragen tot de Gesch. van Over-Yssel. II, p. 202 ff.

niedersächsischen Fachwerksbau im Wesentlichen darin, daß, statt der Mauerung der Gefache und der unverhüllten Holzkonstruktion, Bretterlagen das ganze Holzgerüst verkleiden, mit Ausnahme derjenigen Balken, welche zu dem Rahmenwerk der Fenster und Eingänge gehören. Gemeinsam haben beide Erscheinungen, was die Front betrifft, in der Regel die Form des Giebels, die Auskragungen und die Verwendung dekorirter Kopfbänder oder Konsolen, Eigentümlichkeiten, die indes an der niedersächsischen Holzfassade teils weit konsequenter, teils künstlerisch mannigfaltiger ausgebildet vorkommen.

Vollständig erhaltene Holzgebäude gehören auf nordniederländischem Boden schon seit Dezennien zu den Seltenheiten. In Herzogenbusch sah man noch im Jahre 1833, am Markte, Hafen &c. mehrere interessante Exemplare.[1]) Zwei davon hießen im Volksmunde het Klaverblad und het Hazewindje.[2]) In Amsterdam, wo einst Joost van den Vondel in einem Holzhäuschen gewohnt hatte, existirt heute noch ein schlichtes Holzgebäude mit vorgekragtem Giebel im Begijnenhofe, während ein anderes Haus am Zeedijk, gegenüber der St. Olofs-Kapelle, stark verändert ist. Wie letzteres, so besitzt auch ein mit drei Vorkragungen versehenes Eckhaus am Zijdam zu Alkmaar noch seine alten Verschalungsbretter. In Enkhuysen besteht noch ein alter viereckiger Glockenturm aus Holz (1519); ähnliche hölzerne Glockenhäuser gab es in Herzogenbusch (1523) und in Haarlem (1479), neben der St. Bavokirche, bis zum Jahre 1804. Das interessanteste Beispiel aber ist das stattliche Packhaus in der Straße „Lange Delft“ zu Middelburg, der seeländischen Hauptstadt, dessen heutige Giebelfront allerdings nicht das Original, sondern eine Rekonstruktion der ursprünglichen Fassade ist. Weit weniger selten begegnet man derartigen Denkmälern in den südlichen Niederlanden (namentlich Mecheln), und es scheint, daß einst eine Beeinflussung von Süden her stattgefunden habe, obwohl ein Beweis für die Posteriorität des künstlerisch entwickelten seeländisch-holländischen Holzbaues, gegenüber dem belgischen, heute wohl kaum zu erbringen ist.

Als Blütezeit dieses nordniederländischen Holzbaues wird man, auf Grund von Abbildungen in älteren topographischen Werken, das 15. Jahrhundert und die ersten Dezennien des 16. Jahrhunderts festhalten dürfen. In die letztere Periode gehört unzweifelhaft das erwähnte spätgotische Packhaus zu Middelburg. Dieser interessante Ständerriegelbau mit Bretterverschalung ist mehrstöckig und besitzt einen überhängenden Fassadengiebel mit Kleebogenausschnitt (Fig. 2). Seine Ähnlichkeit mit dem belgischen Holzbautypus[3]) der Zeit wird Jedem auffallen. Gleich dem Giebelgeschoß ist das mittlere Geschoß ausgekragt. Die derben Kraghölzer, die einfach abgefast sind, ziehen sich mit flacher Kurve sehr tief herunter und bedecken die Ständer völlig, welchen sie aufgenagelt sind. Nur das mittelste Kopfband der obern Reihe hat eine figürliche Verzierung in Form einer Statuette erhalten: einen St. Petrus, der mit Bibel und Schlüssel unter einem gotischen Baldachin steht. Die Verschalungsbretter, welche auch die Balkenköpfe verkleiden, sind durch abwechselnd rundliche und eckige Rinnen belebt. Beachtung verdienen die eigenartigen Fensterbrüstungen am Mittel- und Giebelgeschoß, ebenso die ausgedehnten Lichtöffnungen; im übrigen bieten weder das Rahmenwerk der Fenster, noch die an

1) H. O. Feith a. a. O.

2) Chr. Busken-Huet, Het land van Rembrandt 1881. I, S. 463.

3) Ich verweise auf die Illustrationen, die sich in J. J. van Ysendycks Documents classés de l'art dans les Pays-Bas etc. (Brüssel, 1880 ff.) und in Seemanns bekannten Bilderbogen finden.

verschiedenen Stellen aufgenagelten Simslatten mit ihrem schlichten gotischen Profil etwas Besonderes. —

Noch in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts traten für die niederländischen Provinzen Verhältnisse ein, welche den Baumeister bestimmten, von dem homogen konstruirten Ständerbau Abstand zu nehmen und in zahlreichen Fällen einen Kompromiß mit dem Steinbau zu schließen. Jedenfalls hörte der Holzbau damals keineswegs auf, wie van Campen, der geistvolle Historiker, in seiner vaterländischen Charakterkunde meint, indem er angiebt, daß die Feuergefährlichkeit der Grund war, daß „de houden huizen overal in de steden plaats voor steenen gebouwen maakten". Diese Feuergefährlichkeit hatte schon lange vorher in den Städten immer wiederkehrende Verordnungen hervorgerufen, die sich indes bloß auf die Bedachung der Gebäude bezogen. Statt Stroh oder Schilf wurden bereits im 14. und 15. Jahrhundert gebrannte Steine für die Dächer vorgeschrieben [1]). Selbst eine von Kaiser Karl V. für die Stadt Amersfoort gegebene Verordnung vom Jahre 1544 bezieht sich lediglich auf die Dachdeckung und droht dem Zuwiderhandelnden mit der Strafe von 10 Carolus-Gulden und des Abbruchs der unvorschriftsmäßigen Arbeit [2]). Auch untersagten wohl die Behörden, in den Binnenstädten Fabrikationsgebäude feuer-

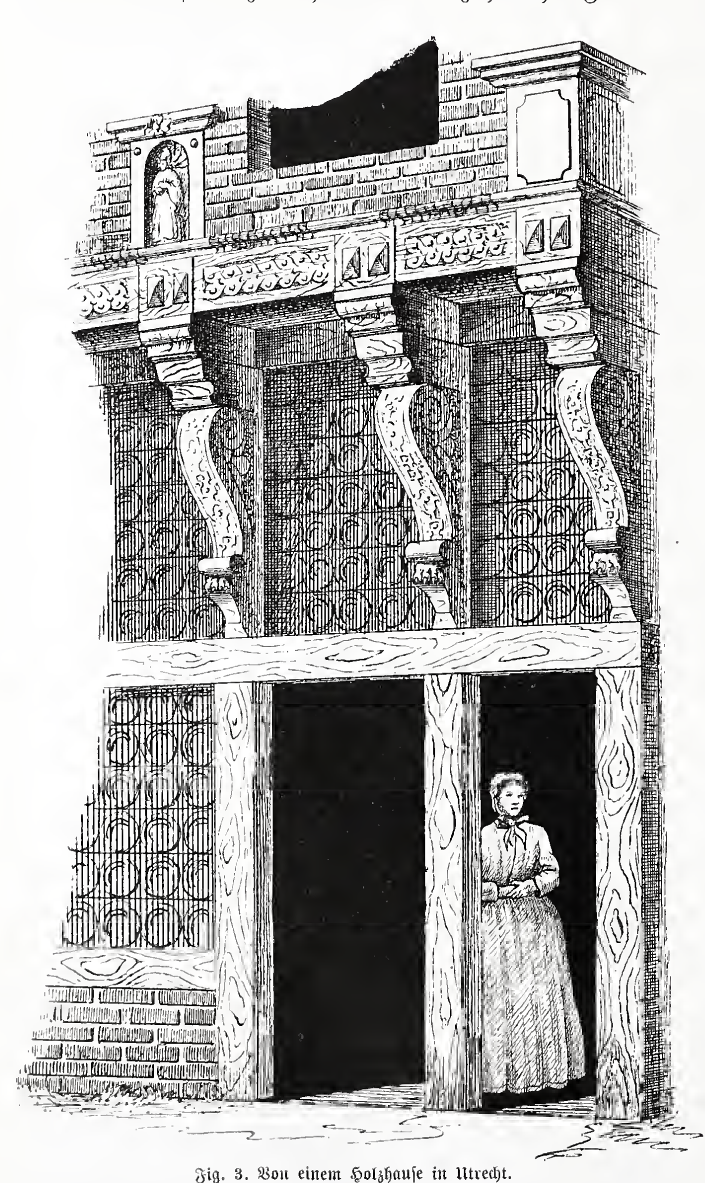


Fig. 3. Von einem Holzhause in Utrecht.

1) Z. B. in der Stadt Amersfoort in den Jahren 1441, 1464, 1465 u. s. f., vgl. Abr. van Bemmel, beschryving der Stad Amersfoort. (1760). Interessant ist die „Ordonnantie, gemaeckt by Hendrick Graaf van Nassau, op de Timmering der afgebrande Huysen en Hofsteden binnen de Stadt Breda", (Stadt-Archiv) eine Folge des Stadtbrandes von 1534.

2) van Bemmel a. a. O.

gefährlicher Art zu errichten. Von einem Verbot des Holzbaues aber ist damals noch nirgends die Rede.

Nur aus innern Gründen konnte daher, vor der Mitte des 16. Jahrhunderts, eine Um- resp. Neugestaltung des Bürgerhauses zu Gunsten des Steinbaues eingetreten sein. Die niederländischen Provinzen befanden sich unter der thatkräftigen Herrschaft Karls V. und waren, unmittelbar nach den Unruhen und Schrecknissen des Mittelalters, in eine Periode der Ruhe und des Wohlstandes getreten. Offenbar änderten sich in jenem Zeitalter an vielen Orten die überaus ungünstigen Bodenverhältnisse; sumpfreiche Gegenden wurden nutzbar gemacht, Städte wurden erweitert. Holland hat nicht mit einem Male seine ursprüngliche insulare Beschaffenheit verloren und ist nicht zu unserer Zeit erst plötzlich als ein Kontinent erstanden.[1]) Die Straßen breiter anlegen und den Bürgerhäusern eine größere Schauseite gewähren zu können, war schon eine Errungenschaft des 16. Jahrhunderts. Dadurch schwand für die letztern die Schwierigkeit der Lichtfrage, also die oben geschilderte Hauptveranlassung für das Fortbestehen des mittelalterlichen Ständerbaues. Nur am Untergeschoß empfahl es sich aus jenem Grunde, noch die herkömmliche Holzkonstruktion beizubehalten.

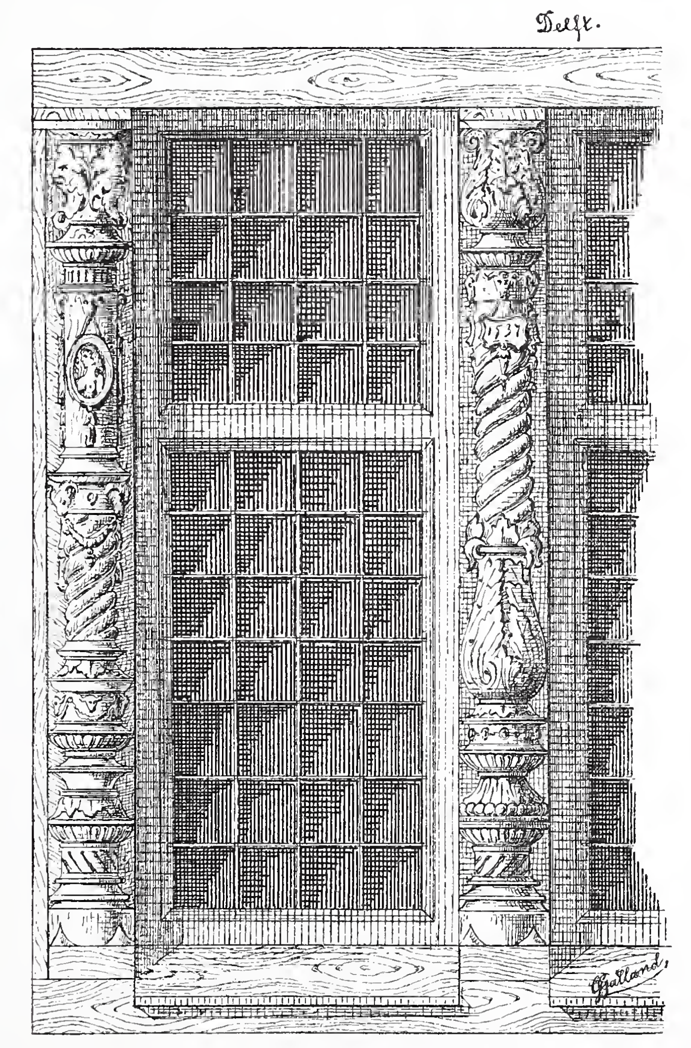


Fig. 4. Von dem ehemaligen Käsepackhause in Delft (1537).

Dieses charakteristische Untergeschoß mit seiner doppelten Fensterreihe kennzeichnet sich schon von außen als Vestibül. An der Hinterwand desselben sieht man Thür und Fenster des Erdgeschosses, sowie darüber die Fenster eines niedrigen Zwischengeschosses, zu welchem man auf einer zur Rechten oder zur Linken des Vorraumes emporsteigenden Wendeltreppe gelangt. Diese Anlage ist auch auf den gleichzeitigen homogenen Steinbau übergegangen und hat sich hier namentlich in den Ortschaften Nordhollands, z. B. Amsterdam,

1) Schon im Mittelalter begann die Bedeichung von Gewässern.

Hoorn, Edam, Oudewater vielfach konservirt. An den hier in Frage kommenden Bauten aber hat die ursprüngliche Erdgeschoß-Anlage in den meisten Fällen später eine Veränderung erfahren. Um nämlich das hellerleuchtete Vestibül, für sich abgesondert, als Geschäftslokal verwenden zu können, hat man den innern Zugang zu den obern Stockwerken kassirt und dafür eine nach der Straße mündende, gerade aufsteigende Treppe geschaffen (vgl. Fig. 3). Zu Wohnzwecken eignete sich der schwer heizbare Vorraum nicht. Augenscheinlich hatte auch zu einer Zeit, da man in Holland der Ausstattung der Wohnstuben zum ersten Male größere Beachtung zuwandte, die Frage der Erwärmung eine Rolle gespielt. Dem Luxus guter, oft kunstvoll gebildeter Kamine im Innern konnte offenbar nur eine massive, in solidem Stein errichtete Fassade entsprechen. Auch dieser Umstand hatte zur Verdrängung des Ständerbaues beitragen müssen.

Dagegen trat für die Erhaltung der Holzkonstruktion am Untergeschoß noch ein zweiter Faktor hinzu: der dekorative Zweck, der dort für sich allein den Ausschlag geben konnte, wo die Renaissance dem holländischen Meister das Füllhorn ihres dekorativen Reichtums öffnete. Denn zieht man die Mangelhaftigkeit der Hausteintechnik der Zeit in Betracht, ferner die Sprödigkeit des heimischen Ziegelmaterials, das zu primitiven Zierbildungen zwang, da sich der holländische Thon zu Terrakotten und Formsteinen wenig brauchbar erweist, und erwägt man dagegen die allgemeine Beliebtheit der Holzplastik — so begreift man es wohl, wenn der holländische Architekt in jener Beibehaltung der Holzarchitektur am Untergeschoß der Fassade oft bloß die Gelegenheit zur Ausschmückung gesucht hat. Bildeten doch die Ständer mit ihrer wirkungsvollen Konsolenreihe ein Rahmenwerk der Fenster, dem durch die gewandte Hand des Holzschnitzers der Charakter zierlicher Eleganz verliehen werden konnte.

Nichts beweist uns dies besser, als das leider vor einigen Jahren abgebrochene Käsepackhaus zu Delft (1537), dessen kunstvolle Holzteile — das reich und prächtig geschnitzte Rahmenwerk der Fenster — heute im Reichsmuseum zu Amsterdam gesehen werden[1]). Einst gehörte dieses interessante Gebäude am Kornmarkt, das auf seinem Schilde die Bezeichnung „het wapen van Ceulen" trug, zu den stolzesten Bürgerhäusern der Stadt; es wurde im Jahre 1610 sogar von dem Bürgermeister bewohnt. Die erhaltenen Fenster lassen wohl auf einen entsprechenden Luxus, der im Innern geherrscht hatte, schließen. Diese Fenster sind infolge ihrer ungleichen Breite entweder durch zwei oder durch drei Pfosten geteilt. Die übrigen Teile des Rahmenwerks sind völlig schlicht geblieben. Die Pfosten dagegen (Fig. 4) entsprechen in ihrer anmutigen Gestalt von Säulchen, in ihrer reichen Gliederung und phantasievollen Ausschmückung mit Masken von Tieren, Blattwerk und Medaillons, dem üppigen Dekorationsstil oberitalienischer Frührenaissance, wie ihn ganz ähnlich die niederländischen Maler und Graveure der Zeit auf zahlreichen Gemälden und Stichen vorführen.

Um uns über die Konstruktion des Ständer-Untergeschosses jener Mischbauten Klarheit zu verschaffen, müssen wir uns an andere Beispiele halten, von denen uns indes keins dekorativ so befriedigt wie die im Reichsmuseum aufbewahrten Teile des Delfter Hauses. In der Regel bietet dies Untergeschoß im Großen und Ganzen nichts anderes, als der entsprechende Fassadenteil der ältern homogenen Holzbauten. Dasselbe ist ge-

1) Zuerst abgebildet in: Afbeeldingen van oude best. gebouwen, uitg. d. de Maatschappy tot bevordering der Bouwk. te Amsterdam.

wöhnlich, wenig über der Mitte, durch einen Horizontalbalken geteilt, in welchen die obern und untern Ständer eingezapft sind. Doch kommen auch durchgehende Ständer vor, in welche dann die Sturzriegel der obern und untern Öffnungen eingezapft sind. Diese Thür- und Fensteröffnungen nehmen den Raum zwischen den genannten Konstruktionshölzern fast vollständig in Anspruch. Den Abschluß des Untergeschosses bildet endlich die von den Kraghölzern getragene Schwelle des zweiten, massiv aufgeführten Stockwerks (Fig. 3).

Was die Verzierung des Ständergeschosses betrifft, so hat der Architekt größere Sorgfalt in der Regel nur den Kraghölzern und der zugehörigen Schwelle zugewandt.

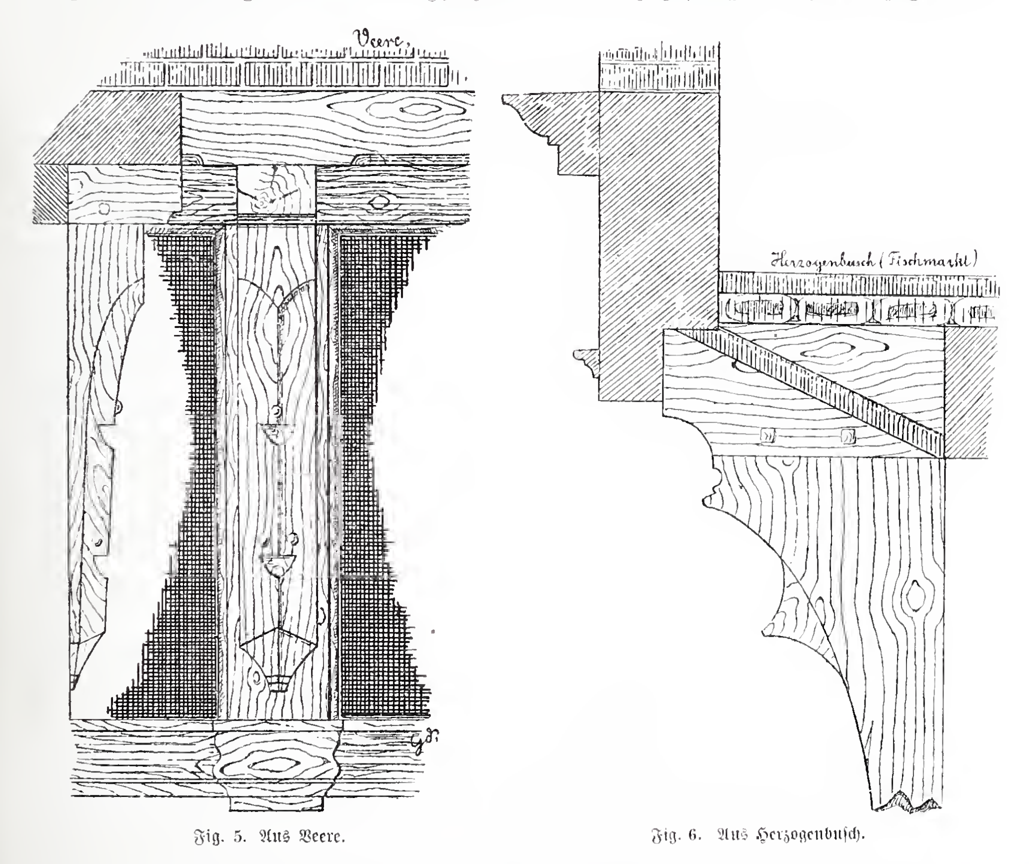


Fig. 5. Aus Veere. Fig. 6. Aus Herzogenbusch.

Hiervon macht also das kostbare Rahmenwerk der oben geschilderten Delfter Fenster anscheinend allein eine Ausnahme, denn die sonst erhaltenen Einfassungen der alten Fenster sind schlicht und für uns interesselos. Über den Eingängen trifft man wenigstens in einzelnen Fällen dekorirte Holme. So besitzt eine kleine Thür in Monnikendam (Straat Nordeinde) vom Jahre 1611 einen Sturzriegel mit einem Genrebild im Relief, zwei Männer darstellend, die eine Kuh forttreiben, und zu beiden Seiten, innerhalb Kartuschen, die Inschrift: Looft Godt-Boven Al. Ferner sieht man auch am Eingang des Käsepackhauses zu Oudewater (1611) einen Sturzriegel mit einem Kielbogenausschnitt, geschmückt sowohl an der Bogenfläche durch eingeschnittene Muster, als auch an der Vorderfläche durch ein figürliches Relief, welches zwei allegorische Frauengestalten mit Kreuz und Schwert, vermutlich „Glaube“ und „Gerechtigkeit“, vorstellt.

Größere Mannigfaltigkeit tritt uns in der Verzierung der obern Saumschwelle,

namentlich aber in den Formen der Kopfbänder oder Konsolen entgegen. An den ältern Beispielen entsprechen die genannten Teile gewöhnlich der Einfachheit des Übrigen, die Schwelle zeigt bloß Abfasung der Unterkante. Später erhielt die letztere häufig die feine Gliederung des antiken Steingebälks oder mitunter, falls sie nur eine schmale Bildfläche bot, den Schmuck eines laufenden Ornaments. Eingeschnittene Inschriften moralisirender oder sonstiger Art finden sich dagegen an den Saumschwellen niemals [1]). Die Balkenköpfe schließen sich mit dem Profil ihrer Stirnfläche in der Regel dem der Kopfbänder unmittelbar an, dies deshalb, weil die Auskragung gewöhnlich nicht bedeutend ist (ca. 0,30—0,40 m) und die Kopfbänder bei ihrer beträchtlichen Höhe (selten unter 1 m) nicht gut von dem Maximum der Breite einbüßen können. Sicherlich erhalten wir dadurch von der Solidität der Konstruktion einen guten Begriff.

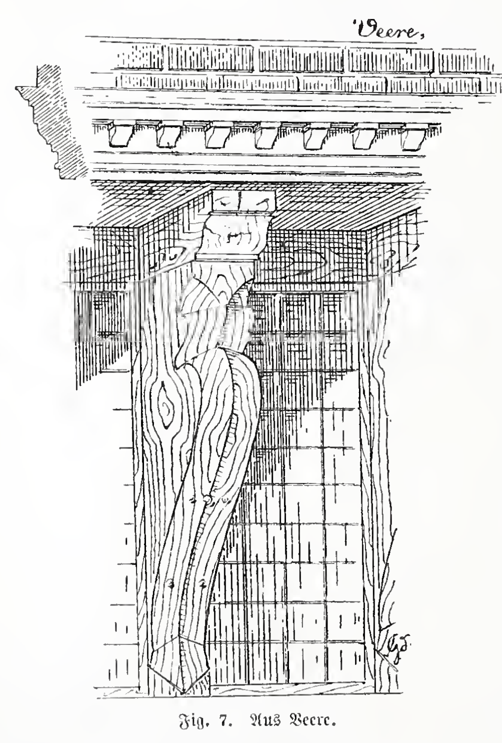


Fig. 7. Aus Veere.

Einfache Saumschwellen und Kraghölzer finden wir an Wohnhäusern in Veere, Middelburg (Pottenmarkt), Zaltbommel (Waterstraat) und Amersfoort (Lievevrouwenstr.). Hier begegnen wir noch der gotisirenden Ausbildung jener Teile, die dem Holzmaterial seine charakteristisch derbe Wirkung läßt. Allerdings sehen wir an dem Beispiel aus Veere, welches Fig. 5 illustrirt, die Kopfbänder schwächer als üblich geformt. Dem Sturzriegel und dem Ständer ist als Fensterrahmen eine feine runde Leiste ($^3/_4$ Stab) angesetzt. Die Gesimslatte mit ihren seltsamen flachen Kröpfen, die sich als Fensterbrüstung unter der Kopfbänderreihe hinzieht, nimmt sich wie eine Konzession an die Renaissance aus. Diese Konzession tritt an einem Hause zu Herzogenbusch (Fischmarkt) dadurch noch deutlicher hervor, daß die obere Schwelle in der Art eines antiken Gebälks gegliedert ist. Um hierzu nun die Breitseite des Balkens verwenden zu können, hat der Architekt zu einer eigenartigen Konstruktion — mit Anwendung von Füllbrettern — Zuflucht genommen, die unsere Zeichnung (Fig. 6) zu veranschaulichen versucht. Die konkav geschweiften Kopfbänder, mit Nasen besetzt, repräsentiren eine noch ausgeprägt gotische Gestaltungsweise. Einen weitern Schritt in der Entwickelung dieses Übergangsstils unternehmen wir mit einem Hause in Veere, welches dem oben erwähnten Gebäude benachbart [2]) ist. Hier hat man die Kraghölzer als eine Mittelstufe zwischen gotischen Kopfbändern und Renaissance-Konsolen anzusehen (Fig. 7); im übrigen beschränkt sich auch an diesem Beispiel die Verzierung auf die übliche breite Abfasung der Kanten. Hingegen besitzt die in antikisirender Weise gegliederte Saumschwelle mit ihrer Konsolchenreihe einen feinern architektonischen Charakter.

1) An Steinfriesen bieten die Haarlemer Fassaden eine kleine Auswahl von Inschriften.
2) Gegenüber dem Stadthause gelegen.

Die zuletzt erwähnte Renaissance-Konsole ist nun diejenige Form des Kragholzes, welche sich an allen reicher gestalteten Gebäuden von 1600—1620 ca. vorfindet. Erwähnt seien: das anmutige Käsepackhaus zu Oudewater (1611), mehrere Giebelgebäude an den Grachten Zijdam und Luttik-Oudorp zu Alkmaar (1609 &c.), ein Haus an dem Platz „Neude" zu Utrecht (1602) und das hübsche Wohngebäude in der Voorstraat derselben Stadt (1619). An dem Holzunterbau des ältern Utrechter Gebäudes sehen wir gleichzeitig die sog. Metallornamentik in höchster Entfaltung; denn nicht allein die stattlichen Konsolen, die Balkenköpfe, auch die breiten Unterflächen der Schwelle sind mit jener charakteristischen Flachornamentik der nordischen Hochrenaissance überzogen (Fig. 8). Die Bildfläche der Schwelle enthält an beiden Utrechter Häusern (Fig. 3 und 8) ein antikes Bandornament, welches über den Balkenköpfen durch Facetten unterbrochen ist. An beiden Beispielen besitzen ferner die Konsolen den Charakter von vertikal gestellten Stützen. Sie lassen Kopf, Mittelteil und Fuß (Löwenklaue) mit Sockel erkennen. In dem einen Falle wird der Kopf bloß durch schräge Platten und Kehle gebildet, die den bauchigen Mittelteil mit dem Balkenkopf verknüpfen. In dem andern Falle nähert sich die Konsole noch weit mehr jener Spezialform des antiken Trägers, der Herme, da hier wirkliche Häupter, männliche und weibliche Köpfe oder Löwenmasken von energischer Modellirung, mit ionischen Kapitälen bekrönt, das Balkenwerk tragen. Besitzen aber diese Konsolen, in ihrer Eigenschaft als Stützen, den Charakter architektonischer Strenge, so lassen die ähnlich gestalteten Konsolen vom Untergeschoß des Käsepackhauses zu Oudewater gerade diese Strenge vermissen. Hier sind nämlich die Köpfe teils jugendlicher, teils ältlicher Engel nicht bloß stark bewegt, sondern auch mit Flügeln versehen. Man hat dieser Erscheinung eine tiefe symbolische Bedeutung



Fig. 8. Konsole von einem Hause in Utrecht (1602).

zu Grunde gelegt[1]), und es mag zugegeben werden, daß es mit der Frömmigkeit der alten Holländer zusammenhing, wenn sie ihre Wohnstätten von schwebenden Engeln gestützt und behütet auffaßten, daß hier also die eigentümliche Übertragung einer religiösen Anschauung auf die Architektur vorliege. Ferner muß erwähnt werden, daß die Balkenköpfe an den Häusern zu Oudewater und Alkmaar, nach dem Vorbilde des Steinbaues, architravirt sind. Sehr gering waren die Vorkragungen an den Amsterdamer Häusern der Zeit. Ein besonders hübscher Repräsentant derselben war bis vor Jahren in der Warmoestraat (Ecke Oudebrugsteeg) zu sehen. Seine abgebrochenen Holzteile bewahrt heute das Reichsmuseum. Hier ist die Vermittelung des Untergeschosses mit dem steinernen Oberbau lediglich durch die konvex geschweifte Saumschwelle hergestellt. Ein prächtiges laufendes Ornament bildet den Schmuck des Schwellbalkens. Die reichgeschnitzten flachen Kraghölzer kann man gleichzeitig als Dekorationen der Fensterpfosten resp. Ständer betrachten.

Wiewohl unsere letzten Betrachtungen die Fassadengestaltung in jenem Mischbau — mit einer Ausnahme — nur soweit berücksichtigen konnten, als sie sich aus erhaltenen Bauwerken für uns heute ergiebt, so sieht man doch daraus schon, daß sie eine nicht geringe Zierlichkeit und Mannigfaltigkeit der Formen nachzuweisen vermag. Ehemals waren die Grachten Amsterdams, Alkmaars u. a. Ortschaften von Reihen solcher anmutigen Wohngebäude eingefaßt, die unterhalb aus Holz, oberhalb aus Ziegeln mit Hausteinteilen errichtet waren.

Diese Grachten mit ihrem trüben Wasser, mit dem Gewimmel von Masten der Schiffe und Kähne und mit ihren Baumreihen am Ufer — sie verbreiten, zumal bei bewölktem Himmel, Dunkelheit in ihrer nächsten Umgebung. Hier war jene leichte Holzkonstruktion des Untergeschosses durchaus am Platze.... Aber als die reichgewordenen Amsterdamer Handelsherren des 17. Jahrhunderts für ihre Wohnhäuser das vornehme Exterieur stattlicher Steinfassaden wünschten, da löste der Architekt diese Aufgabe und zugleich die Lichtfrage einfach dadurch, daß er dem massiven Erdgeschoß riesige Fenster gab. So trat definitiv eine Trennung zwischen dem homogenen Wohnhause und dem Geschäftshause, welches auf das hölzerne, besser beleuchtete Erdgeschoß doch nicht Verzicht leisten konnte, ein: eine Trennung, die sich thatsächlich bis auf den heutigen Tag erhalten hat. Die letztere Anlage behielt den früheren Vorflur als Bazar, Werkstatt u. dergl., die erstere beschränkte sich nunmehr auf einen schmalen Korridor. Beide Gattungen von Anlagen sind unter den Amsterdamer Bürgerhäusern H. de Keysers und Ph. Vingboons' vertreten. Die ungeheuerlich ausgedehnten Fenster aber, welche namentlich Vingboons, der Baumeister der Amsterdamer Plutokratie, schuf, schlossen jedes schöne Verhältnis an der Fassade von selbst aus. Und doch fand sein Vorbild rasch in allen größern Ortschaften um so lebhaftere Nachahmung, als um die Mitte des Jahrhunderts die städtischen Behörden thatsächlich, aus Gründen der Feuersgefahr, Verbote nicht allein gegen den Neubau, sondern auch gegen die Wiederherstellung von Holzhäusern richteten[2]). Damit war der Holzbau in Holland am Ende seiner Entwickelung angelangt und gleichzeitig der Grund zu beschleunigtem Verfall der bestehenden Schöpfungen gelegt. Nur als Surrogat von Haustein bediente man sich noch ferner für gewisse Konstruktionsteile an Steinfassaden,

1) Im Nederlandschen Kunstboden.
2) In Amersfoort im Jahre 1645; van Bemmel a. a. O.

namentlich für stark ausladende Konsolen an Gebälken (Beurspoort zu Amsterdam, Rathaus zu Haarlem u. s. w.), des Holzmaterials, dessen Erhaltung das dortige feuchte Klima erfahrungsgemäß ganz außerordentlich begünstigt. — Der Profanbau bildet nur ein Kapitel für die Betrachtung des Holzbaues in Holland. Will man diesen künstlerisch und konstruktiv erschöpfend würdigen, so muß man auch einerseits den Werken der Kleinarchitektur, den geschnitzten Chorschranken, Gestühlen und Kanzeln der Kirchen, andererseits den Holzgewölb- und Turmhelmkonstruktionen holländischer Meister, die ja in letzteren Aufgaben die Lehrer Europa's während der Barock- und Zopfzeit waren, Beachtung schenken.

Amsterdam.

Handschriftliche Bemerkungen von Erasmus Quellinus.

Mitgeteilt von Prof. Theodor Levin.

(Schluß.)

16. S. 330. Lanfranck. Smeyers: Gioannes Lanfranchi parmâ oriundus, hic dum esset hannibalis Caraccii discipulus. A° 1607 magisterū egrotaret, incidit vetus testamentum simul cum sixto baldalocchi condiscipulo suo, et magistro dedicaverunt, optime pinxit et deliniavit — Antwerpiae in Ecclesia S: Dominici extat pictura ab eo nempe Gioanni Lanfranchi S: Maria donans effigiem S: Dominici. etiam Romae in Sacristia extra muros.

Ob sich noch heute in der S. Pauls- oder Dominikanerkirche zu Antwerpen ein solches Bild befindet, vermochte ich bis jetzt nicht festzustellen. Bekannt ist, daß Kaiser Joseph das Original von Caravaggio, die h. Jungfrau übergiebt dem h. Dominikus Rosenkränze zum Verteilen, aus dieser Kirche nach Wien bringen und an die Stelle eine Kopie setzen ließ. Die Angaben über das gemeinsam mit Badalocchio herausgegebene Werk nach Raffaels biblischen Darstellungen in den Loggien sind zutreffend.

17. S. 339. Joannes Fijt.

1) Smeyers: alias Gautvinck.

2) Quellinus: sine moderatione luminis vel diei singulas res, pręcipué mortuas bestias, et res inanimatas maxima vi magistré pinxit; habuit Boel discipulum, quem Snyders docuit de ordinariâ stirpe.

Ad 1. Daß Fijt in der Schilderbent den Namen gautvinck erhalten, war, so viel ich weiß, bisher nicht bekannt. Der Bentname selbst wird von Houbraken II, S. 349 (Ausg. v. 1753) ohne den Träger aufgeführt.

Ad 2. Was bis jetzt nur als Vermutung ausgesprochen worden ist, daß Boel der Schüler von Fijt war, findet hier seine Bestätigung. Die Beurteilung ist interessant: „ohne Abschwächung des Sonnen- und Tageslichts".

18. S. 349. Franciscus de Neve. Quellinus; alias het bloosaerken stirf tot Brussel. Der Bentname war bisher ebenso wenig bekannt wie die Thatsache, daß der Künstler in Brüssel gestorben ist.

19. S. 367. Gaspar van Eyck. Quellinus: hy is uystekende geweest in syne jonkhydt in zee battalikens kalmten vol gallykens principael die te genua geschildert waeren ende geordonneirt van Cornelis de Wael-anders waeren syn mannekens te weten op de voorgronden wat styf van actie en postuer, waeters en locht en wat flauw waeterverfachtigh, en als onvoldaen, maer syn kasteeltiens en al wat van veers gesien wirt by naer ombeterlyk soo ront en saght wist hy alles te houden. hy heeft ook in Spagnien

geweest op't lest van syn leven heeft hy by poosen een frenesie gehadt, soo dat dit uyt syn schilderyen en teekeninghen wel kost gemerckt worden. hy sterft tot Brussel 1670 jongman zynde, hy had ook eenen broeder Nicolaes die ook redelyk schilder was in teekeninghen van soldaeten en battalikens.

Nach van den Branden ist der Künstler 1673 zu Brüssel gestorben. Ob diese Angabe auf urkundlicher Beglaubigung oder nur auf der Aussage der Erben vom 27. Mai 1687, daß Kasper vor 12 oder 14 Jahren zu Brüssel gestorben sei, beruht, ist nicht ersichtlich. Daß der Meister in Italien und Spanien gewesen, war bisher nicht bekannt. In öffentlichen Galerien sind bis jetzt nur die drei Bilder zu Madrid nachgewiesen. Ob sich die Mitwirkung des Corn. de Wael darin erkennen läßt, bliebe zu prüfen. Auch die Mitteilung von dem Einflusse des intermittirenden Wahnsinns auf die Arbeiten des Meisters bietet vielleicht einmal den Anhalt zur Feststellung der Autorschaft.

Bei der Notiz über Nicolaes scheint Quellinus zu übersehen, daß de Bie diesem Künstler S. 388 ein eigenes Gedicht gewidmet hat.

20. S. 370. Joannes de Duyts. Quellinus: was seer schoon van talie en tronie, middelbaer in den konst.

21. S. 392. Antonius Goebouw. Smeyers: hy was te voren jesuiet geweest. Bisher nicht bekannt.

22. S. 395. Bildnis des Gaspar de Witte. Quellinus: Gaspar de Witte alias de grondel sterft Ao. 1681 . . . meert van een apoplexie tot Antwerpen, hy was in synen tyt den besten schilder van lantschappen van Antwerpen volghens myn advies, principael als hij niet heel groot en schilderde, volgde seer de mode van glauwde lorenoys.

Der Bentname dürfte bisher unbekannt geblieben sein. Wenn Descamps auch nicht unbedingt Recht hat, daß der Meister nur Landschaften von kleinem Format gemalt habe (s. Kat. Antwerp. S. 143), so kommt doch sein Kunstvermögen, wie es Quellinus in so weit gehender Anerkennung charakterisirt, nur in solchen Arbeiten voll zur Geltung. Daß glauwde lorenoys Claude Lorrain bedeutet, bedarf wohl kaum des Hinweises.

23. S. 453. Lucas Vorstermans den ouden. Quellinus: (a Q) Lucas Vosterman den ouden geboren tot Bommel by uytrecht is gestorven tot antwerpen Ao. 1675, was soo arm dat hy veel jaeren van de schilderskaemer onderhouden wirt, heeft lank in Engelandt gewoont by den graef van Arondel, wiens soon die naerdant Cardinael geworden is ontrent drij maenden naer de doot van dito vosterman desen L. Vosterman teekende soo wel met de pen dat van Deyk (sic) hem heeft gepresenteert van den hooft tot de voeten uyt te schilderen voor eenen nackten halven Christus die hy geteekent had naer een schilderij van Rubens, hy schoen van de groote melancolie op't lest te suffen, hy woonde op een kaemer teghen over 't Clooster van de swert susters, waer hy aen dochter in had die hem tot lesten toe diende, de oorsaek van syn gebreck was eenighe banckroeten, ende dat 15 a 16 jaeren voor syn doot syn gesigt soo verswakte, dat hy niet meer en sagh te snyden, d'was mijnen vrint, en dit wete ik alles van hem.

Zunächst ist Wert zu legen auf die Versicherung des Quellinus, daß Vorsterman sein Freund war, und er das alles von ihm erfahren hätte. Freilich konnten sich diese Mitteilungen nicht auf den Zeitpunkt des Todes erstrecken. Und gerade hier erhalten wir eine von der bisherigen sehr erheblich abweichende Angabe. In den Liggeren findet man in der Abrechnung von 1666/67 unter den dootschulden folgenden Vermerk: Vorstermanns gl. 3. 4. Neben den Namen setzten die Herausgeber in Klammern: Lucas Vorsterman I. plaetsnyder. Auf Grund dessen findet sich auch bei Hymans, dem maßgebendsten Biographen des großen Künstlers, die Angabe: Il vécut sans doute jusqu'en 1667, car le payement d'une somme de 3 florins 4 sous est fait à son intention, cette même année, comme „dette mortuaire" etc. (Grav. de l'école de Rubens S. 226).

Gegenüber der entgegenstehenden Behauptung des Quellinus ist es nun keineswegs erwiesen, daß sich der Vermerk in den Liggeren auf den älteren Vorsterman bezieht. Wann der jüngere, der übrigens 1651/52, nicht, wie bei Hymans offenbar infolge eines Druckfehlers steht,

1661 als Meister in die Gilde aufgenommen wurde, gestorben ist, wissen wir nicht; aus den Liggeren läßt sich der Tod eines zweiten Vorsterman nicht nachweisen. In der Jahreszahl konnte Quellinus irren, in den Angaben über die in äußerster Dürftigkeit verbrachte letzte Lebenszeit des Künstlers gewiß nicht. Für einen, der viele Jahre wegen seiner Armut von der Genossenschaft unterhalten wurde, ist wohl überhaupt keine Totenschuld bezahlt worden. Es erscheint daher ganz glaublich, daß sich der betreffende Vermerk in den Liggeren auf den jüngeren Vorsterman, jedenfalls aber mehr als wahrscheinlich, daß er sich nicht auf den alten bezieht. Auch die Bemerkung über den Sohn des Grafen Arundel, welcher drei Monate nach dem Tode Vorstermans zum Kardinal erhoben wurde, bietet für die Glaubwürdigkeit des Quellinus Gewähr. Wenn auch nicht im Jahre 1675, so wurde doch Philipp Norfolk 1677 kreirt. Vielleicht schrieb Quellinus versehentlich „Monate“ statt „Jahre“.

Endlich fällt die bis auf die unbedingte Richtigkeit des angegebenen Zeitpunktes gewiß nicht zu bezweifelnde Nachricht ins Gewicht, er habe 15 bis 16 Jahre vor seinem Tode das Augenlicht bis zu einem Grade eingebüßt, daß er zur Arbeit nicht mehr fähig war. Sein letztes Werk entstand während der Jahre 1666 und 67, die mächtige Platte der Inauguration Karls II. zu Gent (Hymans l. c. 226). Ziehen wir 15 von 1667, dem bisher angenommenen Sterbejahr ab, so würde sich 1652 als Endtermin der Thätigkeit ergeben. Freilich bleibt auch bei der Berechnung des Quellinus noch eine Differenz von 6 bis 7 Jahren, da der Abschluß der Thätigkeit danach um 1660 anzusetzen wäre. Aber es liegt kein Zwang in der Annahme, daß Quellinus die Zahlen aus dem Gedächtnis etwas zu hoch griff und mit 10 bis 11 Jahren das richtigere getroffen hätte.

Was wir über die Geisteskrankheit des Künstlers erfahren, ist in hohem Maße geeignet, die Annahme von Hymans, es habe sich bei dem disviamento del mio intagliatore in dem Briefe des Rubens an van Veen (l. c. 195) um eine geistige Störung des Vorsterman gehandelt, zur Gewißheit zu erheben. Was in späteren Jahren als chronisches Leiden auftrat, konnte sich vorher schon in Symptomen akuter und wieder verschwindender Art äußeren.

Schließlich beseitigt Quellinus auch die Zweifel an der Dauer und Kontinuität des Aufenthaltes in England, sowie an der intimen Verbindung mit dem Grafen Arundel. Welche Bewandtnis es mit der Darstellung des van Dyck hat, vermag ich zur Zeit noch nicht anzugeben.

24. S. 476. Boetius Adams Bolswert. Quellinus unter der Zeile Plaedt-snijder van Antwerpen etc.: Boetius uytuma van de Stadt Bolswert in vrieslandt.

Es wird hier ein neuer Familienname für die Bolswerts (vgl. Nr. 25) angegeben. Bei Schelte ist derselbe zwischen Schelte und Adams übergeschrieben, also der letztere Name in seinem Rechte belassen. Das Richtige dürfte mit der Annahme getroffen sein, daß Boetius und Schelte die Söhne des Adam Uytuma aus Bolswert sind.

25. S. 476. Schelte Adams Bolswert.

Quellinus: 1) uytuma übergeschrieben zwischen Schelte und Adams und a vor Bolswert,

2) Desen had maer een oogh op d'andert lagh altydt een groote swerte plaester, ende noghtans sneed hy soo fraije dinghen onder andere een groote plaet naer de teekeningh van Erasmus quellinus anno 1652, dit was van syn leste wercken, dit wirt gemaekt ter eeren van Leopoldus broeder ende soon van den keyser die toen gouverneur van de nederlanden was, dese print is van 4 folia aen een; hy was lank van persoon seer discreet en verstandigh; ende seer godtvreesende gestorven jonckman synde, maer soo ik meen diep in de 70 jaer out, hy is overleden den 12 decemb. t'savonts Ao. 1659.

Daß wir uns von nun ab einen der größten Kupferstecher aller Zeiten mit einem schwarzen Pflaster auf dem Auge vorzustellen haben, ist für die Kunstgeschichte immerhin mehr als eine bloße Kuriosität. Jeder moderne Augenarzt würde dem Künstler wohl die Arbeit gänzlich untersagt haben, und wir müssen ihn ob seiner Leistungsfähigkeit nunmehr geradezu anstaunen.

Wäre die mit Vorbehalt gegebene Nachricht des Quellinus, daß er als hoher Siebziger gestorben, zuverlässig, so hätte man danach das Geburtsjahr weiter zurückzudatiren, als es bisher angenommen worden ist (1586). Die Angabe des Sterbetages ergänzt unsere Wissen-

schaft, daß er im Monat Dezember starb. Den erwähnten Stich hebt auch Hymans (l. c. 353) mit den Worten hervor: Il n'est pas dans l'oeuvre de Bolswert de planche plus correcte ni plus vigoureuse. Il n'en est pas de plus rare. Die Platte befindet sich noch im Besitze des Rates der Stadt Gent.

26. S. 477. Joannes Baptista Barbe. Quellinus: dito Barbé was seer leelyck van tronie, maer had een dochter die de reputatie had de schoonste van Antwerpen te syn. sy sneed ook seer wel met het graveerijser.

27. S. 485. Matheus Mereaen. Quellinus: Daer is tot franckfort nog eenen meester genaemt Meriaen die aldaer tegenwoordig den besten is, schilderende veel in't groot, ik heb syn konst gesien als ik uyt italien komende aldaer passeirde, hy was een verstandigh beleeft man, had op de markt een nieuw schoon huys gebout, hy heeft voor den keyser differente schoone schilderijen gemaekt, onder al heb ik daer gesien den keyser te paert soo groot als't leven.

Es handelt sich um Matthäus Merian den jüngeren, geb. 1621 zu Basel, gest. 1687 zu Frankfurt a. M. Das erwähnte Bildnis dürfte eins und dasselbe sein mit dem großen Reiterporträt Leopolds I., welches früher im Belvedere aufgestellt war. Zwar wurde der Künstler zur Anfertigung nach Wien berufen, doch kann er es wohl in seiner Werkstatt zu Frankfurt vollendet haben. Vielleicht sah Quellinus auch nur eine Wiederholung.

28. 1) S. 504. Aertus Quellinus. (a Q) 3 fratres, Erassmus Artus alias corpus, Hubertus alias sarasyn pictor universalis excellit Architecturâ pingendâ, alter artus sive Arnoldus Quellien cognatus et discipulus superioris qui et junior dicitur natus a S. Truijen, Antwerpiae habitans.

Bestätigt wird von Houbraken der Beutname corpus, welchen Artus I., — unbekannt ist sarasyn, welchen Hubertus führte. Schon unter Nr. 11 wurde hervorgehoben, daß die Thätigkeit des Hubertus als Maler bisher keine Erwähnung gefunden hat; hier wird dieselbe noch näher bestimmt: Hubertus hat sich als Architekturmaler hervorgethan. Als vierter neben den drei Brüdern wird der Vetter Artus Quellinus erwähnt, welchem de Bie S. 554 ein eigenes Gedicht gewidmet hat (vgl. No. 34).

S. 505. Bildnis des Artus Quellinus.

2) dito Artus Quellinus stirf tot antwerpen int jaer ons heeren 1668 den 24. augusti R. I. P.

Es wird sonst der 23. August angegeben. In dem Katalog von Antwerpen heißt es: Notre statuaire mourut le 23 suivant, nachdem vorhergegangen: Sa femme décéda le 12 février 1668. Es scheint hier nur ein lapsus vorzuliegen. R. I. P. selbstverständlich = requiescat in pace.

29. S. 507. Bertholet Flemael. Quellinus: hic maxime excellit in modestiâ, antiquarum statuarum modo, atque optimé deliniat.

Ein interessantes und wohl zu unterschreibendes Urteil. Modestia dürfte am besten mit „klassische Ruhe“ wiederzugeben sein.

30. S. 509. Perelle. Quellinus: hic in suis excellit.

31. S. 511. Bildnis des Petrus de Jode. Quellinus: hic Arnoldum habuit filium qui etiam aliquo modo bene incidit, erat optimae spei, sed juvenis moritur.

Wenn man dreißig Jahre alt geworden ist, kann man wohl kaum als juvenis sterben. Die Biographen lassen Arnold 1636 geboren werden. Aus den Aufschriften seiner Stiche ergiebt sich, daß er 1666 zur Zeit der großen Feuersbrunst in London war und daselbst 1667 noch ein Blatt nach Correggio gestochen hat, — wenn die betreffenden Angaben bei Andresen, Handbuch für Kupferstichsammler I, 718 zutreffen. Wir müssen daher an der Richtigkeit der von Quellinus gemachten Anmerkung zweifeln oder annehmen, daß Arnold später geboren ist.

32. S. 517. Guiliam Gabron. Quellinus: alias toetsteen.

Naturaliter pingit et observat bonam econoniam in observando lumine.

Der Beutname „Probirstein“ ist eine immerhin annehmbare Zugabe zu der mageren

Biographie des Künstlers. Denselben Bentnamen führte der Antwerpener Goldschmied Bartolomäus de Riemer.

33. S. 518. Carel Emanuel Biset. (a Q) vivis coloribus nitidé vivaciter, molliter pingit pręcipue in parvis effigiebus hujus primá uxor fuit pictrix filia lucae van Uden pictoris regionum, maria nomine, Antverpiensis, secunda mechliniensis ex qua unum habet filium. hic Carolus optime solvitur, piger est, ita ut sępe sternat in longam lucem.

Die Angaben stimmen mit den von v. d. Branden über diesen trefflichen Künstler publizirten Lebensnachrichten überein, so daß wir es auch für glaubwürdig halten dürfen, daß er für seine Arbeiten hohe Preise erhielt und seiner Faulheit namentlich im Bette bis zu weit vorgerückter Tageszeit gefröhnt habe.

34. S. 530. Peeter Verbruggen. Quellinus: artem hic a ·Quellino Antverpiensi addidicit, ejus sororem duxit, apud quam habuit pręter filias quatuor filios, quorum duo sculptores senior petrus altare majus S: Dominici fecit antverpiae, nunc nempe anno jubilei romae studet, alter frater Henricus optima etiam habet principia. Ao. 1675.

Unterm Bildnis S. 531.

filium Petrum max. spei. imo ex nunc inter bonos tenetur, Ao. 1675 nempi jubilei Romam profectus.

Wenn diese Anmerkung nichts wesentlich Neues enthält, so geht doch zunächst daraus hervor, daß sie im Jahre 1675 niedergeschrieben ist, und es bleibt zum mindesten wahrscheinlich, wenn auch keineswegs gewiß, daß alle übrigen Anmerkungen in dem von Smeyers für seine Abschriften benutzten Exemplar derselben Zeit ihre Entstehung verdanken. Auch die bisher wohl nicht bekannte Nachricht, daß der Sohn in diesem Jahre sich zu Rom aufhielt, könnte gelegentlich ihre Bedeutung erhalten.

35. S. 554. Aertus Quellinus den Jonghen. Quellinus: arnoldus quellinus den jonghen hic apud cognatum artem addidicit, et postquam esset nuptus cum filia gabron profectus est Amstelodamum, et cognatum quellinum adiit, ut etiam in marmore impararet sculpere, quod antea nunquam fecerat, mansitque ibi 2 annis, quo tempore quellinus cognatus ejus docuit eum, ita ut postea multa marmorea efficeret opera, que valde laudabilia, prout antverpię in beginagio altare S: annae, ubi cognatus ejus J. Erasmus Quellinus junior pictor picturam fecit, et pręter hęc alia multa.

Vgl. zu dieser Anmerkung Nr. 28. Die Autorschaft der hier erwähnten Arbeit ist bekannt.

Auf dem rückwärtigen Schutzblatte sind zusammengestellt: Notae quellinianae exteros pictores concernentes.

Ich teile sie mit, wenn sie auch von geringerem sachlichen Interesse sind. Ihrer Form nach und durch die Beurteilung, die ein Künstler an anderen Künstlern übt, verdienen sie doch unsere Beachtung.

36. Lucas Cranach borghemeester van wittenbergh vermaert schilder, leefde ten tyde van Carolus 5 den kyser, dien hy seer konstigh in't 'profiel gekonterfyt hebbende uyt onthouden, en dit geschonken hebbende aen den keyser heeft soo veel verworven dat hem wirt toe gesydt zen gracie die hy soude vraeghen, en versogt hebbende in't leven te moghen houden den keurvorst van Saxen, heeft hem dit den keyser vergont.

Sandrart erzählt bekanntlich, daß, „als Kaiser Karl V. den Kurfürst Johann Friedrich gefangen nahm, Kranach vor ihn kommen mußte, da er den Künstler sehr gnädig empfing und beschenkte". Daß Kranach den Kaiser (aus dem Gedächtnis) gemalt habe — er hat ihn 1509 als Knaben gemalt — bezw. daß ein Bildnis des Kaisers von Kranachs Hand irgendwo vorhanden ist, welches auf diese Angabe zurückgeführt werden könnte, ist mir nicht bekannt. Die Freiheit verdankte der Kurfürst nicht dem Werke des Künstlers, sondern der politischen Schwenkung des Moritz von Sachsen.

37 u. 38. Pietro della Veccia venetus filiam nicolai Reinieri pictoris duxit, optime imitatus est Pordenonis modum, celerrime pinxit.

quo tempore Venetum primus erat Petrus Liberi venetus, tam inventione quam deliniatione excelluit.

39. Carolus Marattus qui vulgó Carlutio nominatur romę post mortem Petri Cortonae optimus sui seculi tenetur qui Ao. 1675 rome in templo S: Mariae della rotonda suis sumptibus epitaphia Raphaelis d'Urbinas, et Hannibalis Caraccii construxit eodem anno quo Berninus prostravit Raphaelis palatium quod sibi in Burgo Romę ędificaverat.

Maratti ließ durch Paolo Naldini eine Büste Raffaels anfertigen, welche mit der bei Passavant I, 561 mitgeteilten Inschrift über dem Grabe des Urbinaten aufgestellt wurde.

So viel mir erinnerlich, ist auch die Thatsache bekannt, daß die Büste Annibale Carraci's auf Maratti's Veranlassung aufgestellt wurde. Beide Büsten kamen 1820 mit mehreren anderen ins Kapitolinische Museum. Auch die Angabe über die Zerstörung des Raffaelhauses, welches niedergerissen wurde, um Platz für die Kolonnaden zu schaffen, ist richtig.

40. Diego de Arrois den besten in synen tyt in spagnien vermaert alzoo hy met den konink Philippus den 2 opquamp naer Carolus 5, als schilder van dito prins en naemaels konink van spagnien. hic nominatur in vita Caroli 5.

Diego de Arroyo, berühmter Miniaturmaler, starb 1551, als Philipp II. 24 Jahre alt war. Auch Calvete de Estela, welcher die Reisen dieses Fürsten beschrieb, sagt von dem Künstler, daß er in seinem Fache unter den Zeitgenossen nicht seines Gleichen hatte.

41. Carolus Roetherd schilder van alderley levende beestiens int clyn.

Daß es sich um Karl Ruthart handelt, bedarf wohl kaum des Hinweises.

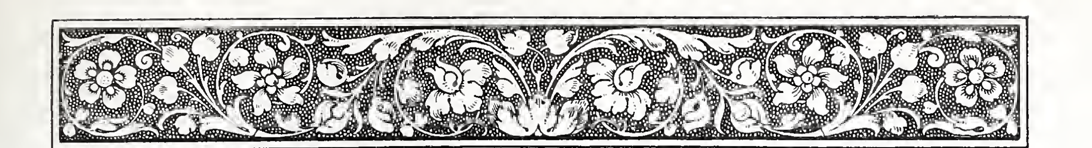
42. Carlo Loth van Munchen in beyerlandt optime deliniat et magistré pingit, optimi ingenii patrem pictorem habuit.

43. Josephus Werner alias Adonis in miniatur primus sui seculi.

Miniatur-Arbeiten dieses Meisters befanden sich in dem Kabinet Johann Wilhelms zu Düsseldorf und sind 1733 nach Mannheim, später von dort nach München gekommen.

Sein Bentname war wohl bisher nicht bekannt. Man möchte denselben für Ironie halten, wenn man das von Ficquet gestochene Bildnis bei Descamps vergleicht. (Denselben Bentnamen führte Kornelis de Bruin). Von 1696 bis 1707 führte er im Wechsel mit A. Terwesten das Rektorat der neuen Berliner Akademie.





Bücherschau.

Handzeichnungen alter Meister im k. Kupferstich-Kabinet zu München. Herausgegeben von W. Schmidt. Unveränderliche Phototypie-Reproduktion von Fried. Bruckmanns artistischer Anstalt. Folio. 1884—1887.

Vor etwa dreißig Jahren gab der Buchhändler M. Ravizza in München ein Heft Photographien nach Handzeichnungen aus dem k. Kabinet heraus. Vielleicht haben noch ältere Fachgenossen diese Blätter in der Erinnerung. Damals war das Studium der Handzeichnungen in Deutschland wenig verbreitet, die Anschaffung halbwegs brauchbarer Reproduktionen mit nicht geringen Schwierigkeiten verbunden. Wohl hatten sich der Kupferstich und die Lithographie schon frühzeitig bemüht, Handzeichnungen nachzubilden. Teils kamen aber diese Imitationen schon wegen ihres hohen Preises nur in wenige Hände, teils erwiesen sie sich nicht treu genug, um zu vergleichenden Studien verwendet zu werden. Hoffnungsvoll begrüßten wir die Erfindung der Photographie, welche uns aus allen Nöten befreien sollte. Sie hat auch unsere Erwartungen erfüllt, nur freilich nicht gleich auf den ersten Stufen ihrer Entwicklung, sondern erst nachdem sie eine lange Reihe von Kinderkrankheiten durchgemacht hatte. Man muß eine solche alte Photographie aus Ravizza's Verlag neben ein Blatt aus Bruckmanns artistischer Anstalt legen, um des riesigen Fortschrittes in dem Reproduktionsverfahren inne zu werden. Eine ganze Welt liegt dazwischen. Bruckmanns Ruf ist längst fest begründet, seine Leistungsfähigkeit allgemein anerkannt. Man stellt an die Werke, welche aus seiner Anstalt hervorgehen, nicht gewöhnliche Forderungen. Aber selbst die am höchsten gespannten hat er in dem neuesten Unternehmen noch übertroffen. Hier scheint kein weiterer Fortschritt mehr möglich, eine noch größere Treue in der Wiedergabe der Originale kaum erreichbar. Insbesondere die in mehreren Farben gedruckten Photogravüren verbinden mit der Eigenschaft eines vollkommen genauen Facsimiles noch eine künstlerische Schönheit, wie sie in ähnlichen Reproduktionen fast niemals angetroffen wurde. Ein Überblick über die bisher erschienenen vier Lieferungen wird das Gesagte nur bestätigen.

Den Grundstock des Münchener Kabinets bildet die Mannheimer kurfürstliche Sammlung, welche 1799 nach München übertragen wurde. Leider fehlen genauere Nachrichten über die Geschichte dieses älteren Kabinets, wann und wie es zusammengetragen wurde. Nur das Eine wissen wir, daß bereits in der Mannheimer Sammlung der Löwenanteil auf die Italiener kam. So ist es auch in München geblieben.

Unter den italienischen Handzeichnungen verdienen folgende besonderer Erwähnung: Domenico Ghirlandajo's mit der Feder gezeichneter Entwurf zu einer Freske: Taufe eines Jünglings von einem Bischof in einer römischen Basilika. Die beiden Gruppen in den Ecken des Vordergrundes sind namentlich für Ghirlandajo's Formengebung charakteristisch; wie denn überhaupt das Blatt fast alle Skizzen an Schönheit überragt, welche wir von dem Florentiner Meister besitzen.

Besonders reich ist Fra Bartolommeo vertreten. Feder-, Kreide- und Rötelzeichnungen wechseln ab. Wenn die nackten Kindergruppen (schwarze Kreide mit weiß gehöhten Lichtern) bekunden, wie kräftig der Meister den köstlichen Raffaelischen Putten vorgearbeitet hat, wie nahe er diesem hinsichtlich der frischen Lebensfülle der Gestalten steht, so liefert ein großer Frauenkopf im Profil mit Kopfschleier und Kinntuch den Beweis, daß sich

unter den Händen eines großen Künstlers Innigkeit des Ausdrucks mit vollkommener Linienschönheit harmonisch einigen kann. Im Aufschlage des großen klaren Auges, in der leisen Bewegung der Lippen liegt ein Reiz, der jedem Betrachter unvergeßlich bleibt, gleichzeitig spricht aber aus den fein gezogenen Umrissen die lauterste Anmut.

Die drei Großmeister der italienischen Malerei sind in der Münchener Sammlung nicht gleichmäßig bedacht. Von Leonardo liegt nur ein Blatt vor, unbedingt echt, da es aber nur Zeichnungen von Maschinen enthält, von geringerer künstlerischer Bedeutung. Michelangelo's Studie nach Massaccio, der h. Petrus aus dem Zinsgroschen in der Brancaccikapelle, besitzt allerdings so wenig wie das ähnliche Blatt in der Albertina eine äußere Beglaubigung. Die Nachricht bei Vasari, daß Michelangelo und so viele andere Künstler nach Massaccio's Fresken gezeichnet haben, bot den wichtigsten Fingerzeig. Dieser wies auf den richtigen Mann, wie die merkwürdig feste Federführung und geradezu plastisch modellirte Gewandung zeigt. Auffällig erscheint nur, daß sich unter den Federstrichen eine Vorzeichnung in Rötel birgt. Der Gebrauch des Rötels ist sonst Michelangelo's Jugendarbeiten fremd. Das zweite auf Michelangelo geschriebene Blatt, eine Landschaftsstudie, unten mit der Feder gezeichnete Schiffer in einem Kahn, oben Ruinen aus der Campagna in Rötel, entzieht sich bei seinem trübseligen Zustande der genaueren Bestimmung des Meisters. Die Raffaelischen Zeichnungen des Münchner Kabinets sind bereits wiederholt besprochen und ihrem Werte gemäß gewürdigt worden. Das eine Blatt, auf beiden Seiten von Raffael benutzt, fällt in das Jahr 1508 und enthält zwei Skizzen zur Disputa. Nur die eine, des h. Ambrosius, kam nicht in der Freske zur Verwendung, der andere Modellakt, ein kniender Jüngling mit gefalteten Händen und nach oben gerichtetem Kopfe, blieb unbenutzt. Auf dem Entwurfe im Städelschen Museum erkennt man noch die Stelle, die ihm im Bilde eingeräumt werden sollte; der dritte kniende Jüngling hinter Papst Gregor ist gemeint. Der alte Vermerk auf dem Blatte, Raffael habe die Gestalt nach Signorelli kopirt, ist natürlich ein leeres Wort. Beide Figuren sind ursprünglich mit dem Silberstift gezeichnet gewesen und wurden, was so häufig geschah, nachträglich (nicht von Raffael selbst) mit der Feder aufgefrischt. Die dritte Zeichnung müßte, wenn sie von Raffaels Hand herrührt, in seine letzten Jahre verlegt werden. Sie stellt, flüchtig mit der Feder entworfen, den Tod eines heiligen Bischofs dar. Derselbe ruht auf seinem Sterbebette, umringt von Trauernden und auch von Krüppeln und Kranken, welche durch die Berührung des heiligen Leibes Heilung von ihren Leiden erhoffen. Es sind fast lauter aus der späteren Raffaelischen Kunst bekannte Gestalten: die Mutter mit einem Knäblein auf den Armen, während sie ein zweites Kind an der Hand führt, der Lahme, der in schmerzliches Nachdenken Versunkene u. s. w. Namentlich die Teppichkartons haben viele Gründe beigesteuert. Dieser Umstand, dann die schwache Zeichnung der Hände und Füße, die mechanisch kopirten Kopftypen machen es wahrscheinlich, daß dieser Entwurf zu einem größeren Bilde zwar in Raffaels Weise, aber nicht von seiner Hand geschaffen wurde.

Von Tizian besitzt die Münchener Sammlung einige prächtige Fels- und Waldstücke. Die Zeichnung der Rückseite (Masken, nackte Figuren, ein Torso, dessen Fuß in einen Geierkopf ausläuft) hat aber mit Tizian nichts zu thun. Diesem großen Realisten stehen solche Entwürfe fern; übrigens weist auch die Technik auf einen anderen Ursprungsort als Venedig; dagegen dürfte der Johannes der Täufer von Annibale Caracci eher der venezianischen Schule zuzuweisen sein.

In der deutschen Abteilung nimmt zunächst das Blatt eines Anonymus (früher auf Mair von Landshut getauft, wahrscheinlich der schwäbischen Schule angehörig) aus dem 15. Jahrhunderte unsere Aufmerksamkeit in Anspruch. Es darf als ein gutes Beispiel von dem engen Zusammenhange der dramatischen Spiele mit den bildenden Künsten angerufen werden. Der Maler führt uns die „Brücken" der ersteren unmittelbar vor Augen, verteilt die Szenen der Passionsgeschichte in die verschiedenen Linien und Geschosse von Baulichkeiten, geradeso wie in den dramatischen Spielen sich die mannigfachen Handlungen in den einzelnen Ortern oder Brücken abspielten. Der schmale Mittelbau zeigt unten das Gefängnis

der beiden Schächer, darüber auf einem vorspringenden Balken wird Christus vorgeführt, weiter oben gegeißelt. Im Unterbau ist unten die Synagoge angebracht, darüber in einem offenen Erkerbau wird die Dornenkrönung vollzogen. Eine bessere Illustration eines alten Passionsspieles, als sie hier vorliegt, kann man sich nicht denken. Setzt man aber an die Stelle der wirklichen Baugerüste regelmäßige Rahmen, so tritt die bei Flügelaltären übliche Anordnung der Bilder lebendig vor die Augen. (Vergl. die Abbildung S. 180.)

Die Blätter von Dürer, dem jüngeren Holbein, Altdorfer, Lukas van Leyden, Brueghel geben zu keinen besonderen Bemerkungen Anlaß; nur bei dem dekorativ behandelten Landsknechtskampf (Entwurf zu einem Glasgemälde?), welcher das Monogramm Dürers führt, erheben sich Zweifel gegen die Datirung aus den ersten Jahren des 16. Jahrhunderts und selbst gegen den Dürerschen Ursprung. Die Behandlung des Laubes stimmt nicht mit der bei Dürer sonst üblichen Weise. Die technische Reproduktion der Blätter ist wie immer tadellos. Besonders gelungen erscheint die Wiedergabe des Königs Heinrich VIII. von Holbein. Die Porträtstudie, auf rötlich-grauem Papier mit der Kreide ausgeführt, die Lippen, das Innere der Ohren, die Augenwinkel leicht gefärbt, läßt die häßlichen Züge des Königs mit packender Lebendigkeit schauen. Geschmeichelt hat der Künstler dem Könige nicht, die brutale Sinnlichkeit desselben kommt zum offensten Ausdruck. Das Studium dieses Blattes ist daher nicht nur Kunstfreunden, sondern auch Historikern angelegentlich zu empfehlen. Einen prächtigen Charakterkopf bietet auch (Kreide mit Rötel) Hendrik Goltzius. Doch sollten alle Blätter, von welchen teils die vollendete Reproduktion, teils der künstlerische Wert des Originals den Betrachter fesselt, angeführt werden, so bliebe kaum etwas anderes übrig, als die Mehrzahl der in den vier Lieferungen publizirten Zeichnungen einfach aufzuzählen. Es soll auch nicht den ausführlichen Erläuterungen, welche der Herausgeber für später zugesagt hat, vorgegriffen werden. Wir heben daher nur noch zwei Meister wegen ihrer besonders reichen Vertretung im Münchener Kabinet hervor: Rembrandt und Claude Lorrain. Eine scharfe Kritik wird wohl eine genauere Sichtung vornehmen; nicht alle Blätter, namentlich nicht die sorgfältig ausgeführten aquarellirten tragen den sichern Stempel Rembrandtschen Ursprungs. Doch kommt eine stattliche Summe köstlicher Originalskizzen zusammen. Außer einzelnen Entwürfen zu Gemälden, z. B. zu dem Makkabäerbild (sog. Schwur des Zizka) in Stockholm, zu einer Beschneidung Christi, Anbetung der Könige u. s. w. lernen wir auch Studien ganz intimer Art kennen. Wir blicken in die Werkstätte des Meisters. Er kann keinen Augenblick müssig gehen; das bekunden schon die vielen Bilder, welche er, offenbar ohne um die Abnahme sich zu kümmern, schuf, um künstlerische Probleme zu lösen. Davon legen auch die Skizzen Zeugnis ab. Er sitzt an der Staffelei und entwirft rasch das Bild seiner Frau mit dem Kinde auf dem Arme. Seine Mutter liegt krank im Bette. Im Augenblick hat er sie aufs Papier gezaubert und nicht schlechthin eine Kranke, sondern eine recht geduldige Frau, die mit ineinandergelegten Händen stille harrt und hofft oder die sich auf die Hand stützt, sorgenvoll die Gedanken schweifen läßt. Und dann wieder ein lesendes Mädchen am Fenster, ein Kind in der Wiege. Es sind augenblickliche Einfälle, rasch mit der Feder oder mit dem Pinsel dem Papiere anvertraut, scheinbar oft nur ein Gekritzel von Linien, eine Masse von Klecksen. Hält man das Blatt etwas weiter von sich, dann baut sich allmählich ein förmliches Bild auf, Lichter und Schatten lösen sich ab, das Ganze bekommt einen farbigen Schein, die Menschen sprechen, die Köpfe empfangen Ausdruck. Zu beobachten, wie sich hinter dem Zufälligen und Willkürlichen eine feste Absicht, volle Klarheit und Sicherheit birgt, ist eine Fundgrube des Genusses für das Auge, welches allerdings erst dafür erzogen werden muß.

Die Rembrandtblätter entstammen fast alle der alten Mannheimer Sammlung, die Landschaftsskizzen Claude Lorrains dagegen aus der Sammlung Artaria's. In der Reproduktion dieser teils getuschten und mit Rötel übergangenen teils aquarellirten Federzeichnungen wurden der Photogravüre die schwersten Aufgaben gestellt. Sie hat sie glänzend gelöst. Niemals macht sich eine Farbe ungebührlich geltend, überall werden die Übergänge von Ton zu Ton fließend wiedergegeben. Sehr glücklich ist das flüchtige Verfahren der

Papierfläche mit dem Pinsel nachgeahmt. Einzelne dieser Blätter enthalten einfache Naturstudien, in anderen bemerkt man bereits den Ansatz zu wohlerwogenen Kompositionen. Die



Handzeichnung eines unbekannten deutschen Meisters. K. Kupferstichkabinet in München.

ersteren besitzen einen besonderen Reiz. Anspruchslos gehalten, der Campagna, der mittelitalienischen Seeküste meistens entlehnt, offenbaren sie uns schon durch die Wahl der Motive den eigentümlichen Schönheitssinn des Meisters. Wir ersehen, welche Linienzüge er an den

fernen Bergen im Hintergrunde liebt, welche Gesteinsarten, welche Baumformen er seinem Gedächtnis einprägt. Wir begrüßen sie wie alte Bekannte sodann in seinen Gemälden. Fast zierlich schlängeln sich die Flüsse durch die Landschaft, in sanften Biegungen schließen sich die Buchten. Auch die Aquädukte, die Ruinen, mit welchen er so gern seine Bilder schmückt, fehlen nicht. Noch viele andere Meister, viele andere Blätter könnten wir aufzählen und schildern, wie sie die Phantasie des Betrachters anregen und ein ganz vertrauliches, inniges Verhältnis mit der Künstlerwelt vermitteln. Den Kennern sagen wir nichts Neues. Diese wissen den hohen Genuß, welchen die eingehende Betrachtung gerade der Handzeichnungen gewährt, vollauf zu würdigen. Unter den kunstfreundlichen Laien ist aber, dem Himmel sei es geklagt, die Kenntnis der Handzeichnungen noch viel zu wenig verbreitet. Hier würde sich ihnen eine Gelegenheit bieten, ihre Kunstliebe zu beweisen. Der Ankauf eines Prachtwerkes, an welchem der Buchbinder das Beste leistet, einmal im Jahre, zur Weihnachtszeit, zum Geburtstage thut es nicht. Auch nicht die Anlage eines Albums mit wohlfeilen italienischen Photographien — sie sind auch danach — nach einigen Dutzend altbekannter Ansichten und Gemälde, den immer wiederkehrenden gleichen Trophäen einer vierwöchentlichen Reise in Italien. Nur durch stetige Erweiterung und Vertiefung der Kunstkenntnisse gewinnt die Kunstliebe Kraft und Dauer. Wir bewundern noch heute den merkwürdig scharfen künstlerischen Blick der alten „amateurs“. Wir wissen auch, wie sie denselben sich erworben haben. Durch emsiges Studium der Handzeichnungen. Damals waren die letzteren nur eng begrenzten Kreisen zugänglich, daher auch die Zahl der wirklichen Liebhaber nur eine kleine Minderheit bildete. Gegenwärtig können sich weitere Kreise diese Kenntnis mühelos verschaffen. Wir wollen hoffen, daß sie die Gelegenheit nicht unbenutzt werden vorüberstreichen lassen. Die Kunstwissenschaft wird erst dann wirklich gedeihen, wenn sie sich auf eine weite Gemeinde wahrer Liebhaber zu stützen vermag.

A. Springer.

Randolph Caldecott.

Mit Abbildungen.

Vor doppelter Jahresfrist, am 12. Februar 1886, schloß der englische Zeichner und Humorist **Randolph Caldecott** die Augen. Elf kurze Jahre künstlerischer Thätigkeit hatten seinen Ruf in alle Welt verbreitet. Sein Humor war so kerngesund, sein Auge so scharf, sein Herz so warm und im Ausdruck des Empfundenen die Hand so außerordentlich geschickt, daß seine Werke unmittelbar zündeten und jeden ihm zum Freunde machten, der sie erblickte. Und wie leibhaftig wußte er nicht, was die lebendige Phantasie ihm vorspiegelte, wiederzugeben, welch feinen poetischen Sinn verraten nicht seine Schilderungen aus dem ländlichen Leben! Wie überzeugend wußte er die Charaktere zur Sprache zu bringen und mit welcher Liebenswürdigkeit zeichnete er die minniglichen Schönen Albions! Caldecotts Assimilationstalent war außerordentlich. Als Illustrator schlüpft er förmlich in die Haut seiner Autoren, so klar durchschaute er ihre Absichten und brachte sie erläuternd, nachschaffend zu deutlichem Ausdruck. Hätte ihn die gütige Natur nicht so glänzend ausgestattet mit den Gaben des Künstlers, gewiß hätte er sich als sinniger Schriftsteller hervorgethan. Aber Caldecott hat sich auch als Ölmaler und Bildner Achtung erworben.

Randolph Caldecott wurde am 22. März 1846 als der Sohn eines Rechnungsführers in Chester geboren. Schon als Schulknabe trat sein Zeichentalent hervor, und er war der Stolz seiner Lehrer. Mehr als der zeichnerischen Unterweisung dankte er eigener Bemühung, dem unermüdlichen Naturstudium. Indessen that ihn sein Vater in ein Bankgeschäft zur Lehre; aber Caldecott fand Zeit, seinen Lieblingsbeschäftigungen nachzugehen. Im Jahre 1867 kam er, noch immer als Clerk, nach Manchester, und hier begann er mit seinen Zeich-

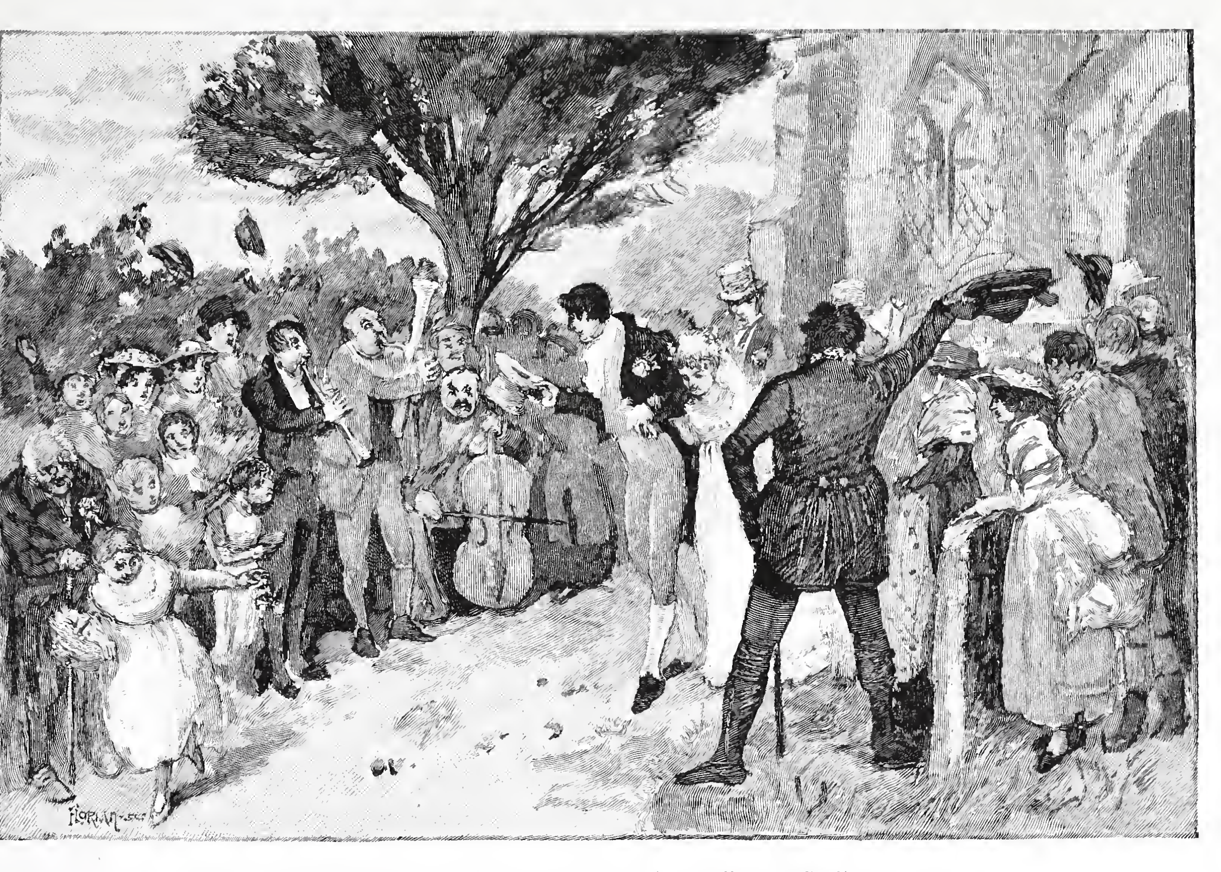
nungen in lokalen Blättern, wie „Will o' the Wisp", und im „Sphinx" vor die Öffentlichkeit zu treten. Sein Ehrgeiz aber war, Mitarbeiter am „Punch" zu werden. Erst mit Beginn seiner wirklichen Künstlerlaufbahn, seit er 1872 nach London übergesiedelt war, gelangte er an das Ziel seiner Wünsche. In London widmete sich Caldecott erneuerten Studien, und erzielte auch mit einigen plastischen Werken verdienten Beifall. Sein Hauptbethätigungsfeld wurde indessen die Illustration. Sie spielt vorwiegend in der Zeit des 18. Jahrhunderts: Gillray, Rowlandson, Cruikshank lehrten ihn den äußeren Zuschnitt, Mode und Manier der Zeit. Den lehrhaften, satirischen Ton jener Vorgänger ließ er bei Seite: Caldecotts Illustration ist allein beherrscht von unschuldiger Komik. Für mannigfache Zeitschriften, auch für amerikanische, wurde er thätig und unternahm Künstlerfahrten nach unserem Kontinent. Baron Bruno and other Fairy Stories von Louisa Morgan war



His first love. Von Caldecott.

ein Hauptwerk von Caldecotts Illustrationskunst (1875); gleichzeitig führte er die berühmten Illustrationen zu Washington Irvings Sketches aus, und bald darauf machten die Illustrationen zu desselben Dichters Old Christmas und Bracebridge Hall seinen Namen zu einem der allerpopulärsten. Die Verleger begannen um seine Gunst für ihre Journale zu buhlen. Dem „Graphic" gelang es, den Löwenteil seiner Zeichnungen zu veröffentlichen. Caldecotts Christmas Numbers für diese Zeitschrift: Grandfathers Christmas Visitors, Monaco papers, The house that Jack built, John Gilpin und manche andere Illustrationsfolgen haben eine außerordentliche Verbreitung gefunden.

Als Maler zeichnete sich Caldecott in seinen letzten Lebensjahren aus; was er 1883 und 1884 ausgestellt hatte, Schildereien aus dem Jagd- und Sportleben, spricht für seine große Begabung. Schade, daß der Tod ihn so zeitig hinwegrief. Teils zu seiner Erholung, teils um eine Reihe Scenes in America für den „Graphic" vorzubereiten, segelte er 1886 nach Florida, wo er nach wenigen Wochen starb.



Die Dorfhochzeit. Studie zu „Bracebridge Hall“ von Caldecott.

Notiz.

Noch einmal Rambergs „Kirschensammlerin". Die ich rief, die Geister, werd' ich nun nicht los. Wider Erwarten hat mein kleiner Beitrag auf S. 319 des vorigen Jahrgangs dieser Zeitschrift über einen Kupferstich Rambergs, die Kirschensammlerin, Anregung gegeben, noch etwas weiter dem verführerischen Stoffe nachzugehen. Es wird darum ein Nachtrag nötig. Herrn E. Herder in Euskirchen verdanke ich die folgenden Nachrichten und bin ihm dafür zu bestem Danke verpflichtet:

Der Stoff ist in Frankreich nämlich außer von Dorat auch von Grécourt in seinen Oeuvres diverses ebenfalls unter dem Titel Les cerises behandelt. (Nouvelle édition. Londres. Tom. V, p. 39.) Die Geschichte spielt hier bei einem Certain Seigneur, — le nom n'importe guère — auf einem Schloß. Der tyrannische Besitzer zwingt die sechzehnjährige Tochter des Pächters, Marciolle mit Namen, vor den Blicken von nachbarlichen Edelleuten die ausgestreuten Kirschen unbekleidet zweimal aufzulesen. Zum Schluß auch hier die moralische Wendung. Nur 248 Verse sehr glatter Art umfassend, unterscheidet sich die Erzählung Grécourts von derjenigen Dorats nur durch das größere Wohlgefallen am Gemeinen. Einfluß auf Heinse hat Grécourt nicht gehabt.

Von dem erwähnten Béroalde de Verville giebt es mehrere Ausgaben. Die beste ist diejenige von Paul Lacroix (Le Bibliophile Jacob). Sie erschien in Paris bei Charles Gosselin 1841. Im achten Kapitel, das überschrieben ist: Le moyen de parvenir steht unsere Kirschengeschichte. Die Stereotypplatten dieser Ausgabe sind im Besitz von G. Charpentier in Paris, der dieselben ohne Jahreszahl noch heute abdruckt.

Eine andere neuere Ausgabe des Verville kam in zwei Bänden 1870,1873 bei Léon Willem in Paris heraus. Vergriffen. Dazu als Nachtrag: Contes en vers, imités du moyen de parvenir. 1874.

Geplant und in Vorbereitung ist noch eine neue kritische Ausgabe für eine Folge: Les Conteurs français seitens der Librairie des bibliophiles in Paris.

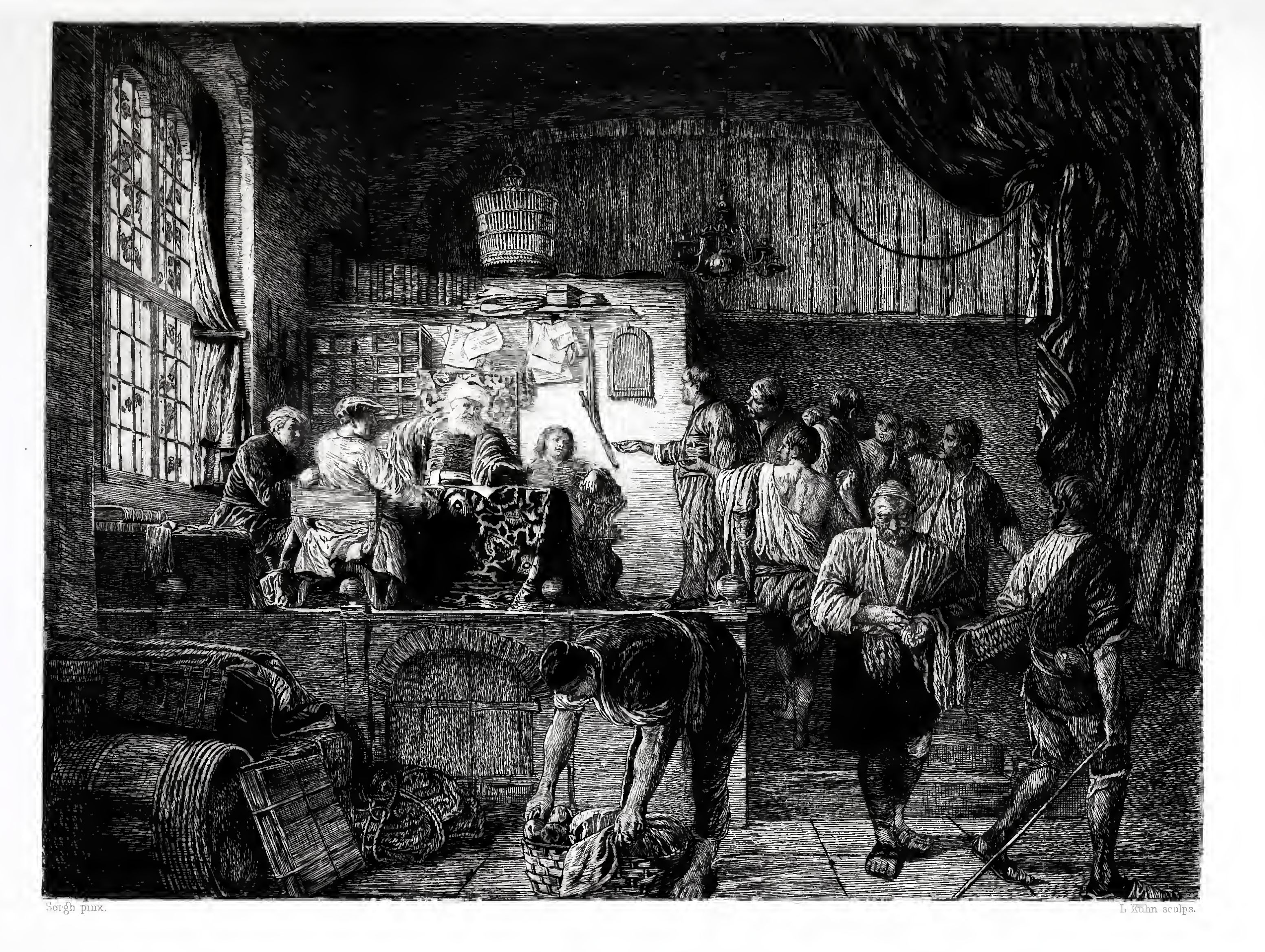
Ich glaube durch diese Notizen meinen wissenschaftlichen Brüdern von der romanischen Philologie einen Dienst zu erweisen; die Ausgaben sind in Deutschland gewiß sehr unbekannt.

Außerdem füge ich noch hinzu, daß nach Heinse noch einmal der Stoff poetisch in Deutschland verwertet wurde und zwar von C. K. Klamer-Schmidt. Das Fragment, welches das Ausschütten des Körbchens nicht mehr aufweist, findet sich in den „Erzählungen aus der Geschichte der Aktäonischen Nachkommen". Berlin 1789, Verlag der königl. preußischen akademischen Kunst- und Buchhandlung.

Zum Schluß sei noch ein Werkchen der Französin Elisabeth Sophie Chéron (geb. 1648, gest. 1711) genannt, das den Titel führt: Les cerises renversées, poëme héroi-comique; es gefiel bekanntlich dem großen Rousseau sehr und erschien 1717. Ja ins Lateinische übersetzte es ein jugendlicher Geist als „Cerasa eversa." Aber der Titel führte irre. Das Gedicht hat gar nichts mit den Kirschen der Grécourt, Dorat, Heinse zu thun. In gespreizter Weise der Batrachomyomachie verspottet es die homerische Kunst, indem es uns berichtet, wie einmal der Wagen zweier junger Damen die Kirschkörbe einiger Dorfbewohner umgefahren habe und wie dann der Schaden durch den Ritter Damon mit einem halben Thaler wieder gut gemacht worden sei.

Die Vorgeschichte einzelner Novellen zu ergründen, heißt oft in ein rechtes Wespennest stechen.

Richard Kade.



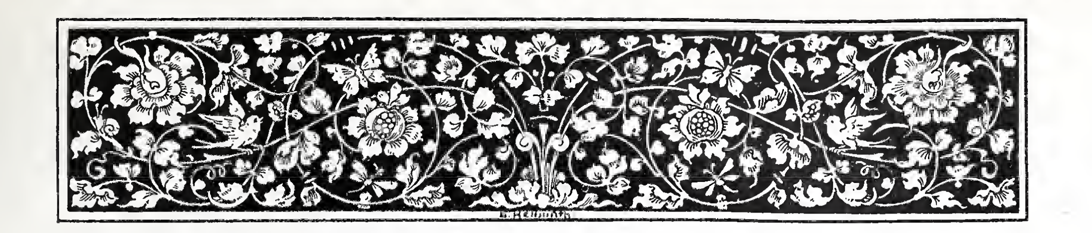
Sorgh pinx. L. Kühn sculps.

DIE ARBEITER DES WEINBERGS

Museum zu Braunschweig.

Druck v. F. A. Brockhaus in Leipzig.





Die Berliner Kunst unter Friedrich Wilhelm I.[1])

Von Paul Seidel.

Mit Abbildungen.

I. Das Verhältnis des Königs zu den bildenden Künsten.

> „La jeune noblesse, qui se vouait aux armes, crut dévoyer en étudiant, ils regardèrent l'ignorance comme un titre de mérite et le savoir comme une pédanterie absurde. La même raison fit que les arts libéraux tombèrent en décadence: l'Académie des Peintres cessa; Pesne qui était le directeur quitta les tableaux pour les portraits."
>
> Friedrich der Große.



Der Tod König Friedrichs I. am 25. Februar 1713 war für die Berliner Künstlerwelt, welche sich unter dem Großen Kurfürsten und ihm, dem ersten Könige Preußens, zu einer bedeutenden Kolonie entwickelt hatte, ein schwerer Schlag. Der Strich, welchen der neue König Friedrich Wilhelm I. durch den Hofetat zog, nahm den meisten von ihnen die Pensionen und nur eine kleine Anzahl wurde mit verringerten Gehältern wieder angestellt. Die Einkünfte der Akademie der Künste wurden auf 200 Thaler herabgesetzt, so daß damit der Entwickelung der Künste in Berlin die Lebensbedingungen abgeschnitten wurden. Das erscheint heute dem ferner Stehenden wie eine Maßregel von unglaublicher Härte, eingegeben von einer banausischen Gesinnungsart; aber wer mit der Geschichte Preußens näher bekannt ist, wird bereitwillig zugestehen, daß Friedrich Wilhelm das einzig Richtige gethan hat, insofern er im Interesse seines Landes auf den Ruhm eines Beförderers und Schützers der schönen Künste verzichtete, für die auf dem mageren märkischen Boden augenblicklich kein Platz und keine Kraft zu finden war.

Trotz alledem war Friedrich Wilhelm I. nicht ein Feind der Kunst, wie so vielfach angenommen wird; im Gegenteil, sie spielt in seinem einfachen, geregelten, allem Prunke abholden Leben keine geringe Rolle. Führte er doch selbst Pinsel und Palette! Freilich erscheinen unserem Auge die zahlreichen Bilder und Kopien von seiner Hand heute ungeheuerlich, wenn wir den Maßstab der Kunstkritik an sie anlegen. Wer aber weiß, daß

1) Für diese Arbeit wurden hauptsächlich benutzt: die Akten des Geh. Staatsarchives, des Königl. Hausarchives und die Msa. 60c russica der Königl. Bibliothek in Berlin. Außerdem Heinekens Nachrichten von Künstlern und Kunstsachen; Nicolai's Beschreibung von Berlin und Potsdam; und Königs Versuch einer historischen Schilderung . . . der Stadt Berlin.

diese Bilder die Erzeugnisse eines Gichtkranken sind, der sich über die fürchterlichsten Schmerzen hinwegzutäuschen suchte, der wird sie nicht ohne eine gewisse Rührung betrachten. „In tormentis pinxit“, in dieser seiner gewöhnlichen Bezeichnung der Bilder liegt ein tiefer Sinn, in Schmerzen war die Kunst ihm Freundin und Trost.

Es giebt eine ganze Reihe mehr oder weniger beglaubigter Anekdoten über die Kunstthätigkeit des Königs und über seine eigene Ansicht darüber, welche hier nicht am Platze sind; ich lasse hier nur einen Brief des Königs an die verwitwete Fürstin Radziwill folgen, in welchem er ihr eins seiner Bilder zum Geschenke macht:

„An die verw. Fürstin v. Radziwill.

Ew. Liebden haben vergangenes Jahr die Güte gehabt, mich mit einem von deroselben gemachten Bilde, so überaus schön ist, zu regaliren, welches Ich allezeit als ein Andenken werth halten werde. Hier hat sich auch ein gewisser Kleck Mahler gefunden, von dessen Arbeit Ich Ew. Lbd. eine Probe schicke. Ich weiß wohl, daß solche keinen anderen Werth hat, als den Ihm Ew. Lbd complaisance geben würden. Es dient mir wenigstens zu einer Gelegenheit, Ew. Lbd. zu bezeugen, daß Ich mit besonderer Consideration und estime sey 2c.

Ptdm. d. 12. April 1734.“

Sehen wir auch von dieser eigenhändigen Kunstthätigkeit des Königs ab, so bleiben uns noch eine ganze Reihe von Thatsachen, welche uns seine große, allerdings etwas grobkörnige Kunstliebe bekunden. Er beschäftigte eine nicht geringe Anzahl von Bildnismalern, da er sein und seiner Familie Bildnisse gern zu verschenken pflegte; ja ihn auf geschickte Art um sein Bildnis zu bitten, war ein Mittel, sich bei ihm in Gunst zu setzen. In allen Schlössern, welche er zu bewohnen pflegte, widmete er ein Zimmer den Bildnissen seiner Familie. Die Porträts seiner Generale wurden in Potsdam nach der Altersklasse aufgestellt; starb einer derselben, so kam sein Abbild in die „Totenkammer“.

Der König kaufte auch eine beträchtliche Anzahl von Bildern, wie aus einer Reihe von Nachrichten in der Sammlung der Minüten im Geheimen Staatsarchiv in Berlin hervorgeht, und seine Gesandten, namentlich der Gesandte in Holland, Luiscius, mußten regelmäßige Berichte über den Kunstmarkt abstatten. Als charakteristische Probe aus dieser Korrespondenz sei nur folgendes erwähnt: Der Gesandte Luiscius erhielt am 19. Juli 1737 Befehl, 47 im „beiliegenden“ Kataloge angemerkte Gemälde aus der Sammlung des verstorbenen Bürgermeisters im Haag van Huls zu besehen und zu prüfen. Am 27. August, nachdem wohl sein Bericht eingegangen war, wird er beauftragt, für 2000 Thaler Gemälde zu kaufen, und zwar nur „Stücke von holländischem goût, auch die etwas Speculatifes haben, aber keine italienischen Stücke“. „Diejenigen Piecen, so Ihr vor Mich kauffet, müssen auch recht gut, jedoch nicht eben die Kostbarsten und Theuersten seyn und will ich lieber viele, doch gute Stücke haben, als wenige und sehr theure. Ihr sollt diesem nach alles gehörig besorgen“. Der Gesandte sandte dann im Dezember desselben Jahres zwei Kisten mit „Schildereien“ nach Berlin und erhielt für dieselben am 18. Januar 1738, nachdem sie der König für gut befunden, 3856 Gulden ausbezahlt. Auch scheint es der König sehr gerne gesehen zu haben, wenn man ihm Gemälde schenkte, denn die Minüten registriren eine ganze Reihe von Dankschreiben für derartige Geschenke.

So trug Friedrich Wilhelm kräftig dazu bei, die Gemäldesammlung in den königlichen Schlössern zu vergrößern, und zwar waren es, wie wir gesehen haben, die niederländischen Meister, welche er bevorzugte, wie er ja überhaupt für alle holländischen Einrichtungen eine große Vorliebe zeigte. Über die Gemälde in der Galerie des Schlosses

in Berlin ließ er sich im Jahre 1735 von dem Grafen Gotter im Verein mit dem Maler Belau einen Bericht abstatten, dessen Wortlaut wir mitteilen:

„Auf Ew. Königlichen Majestät gegebene allergnädigste Erlaubniß und Befehl habe ich mit dem Mahler Belau die Gallerie in Augenschein genommen und genau examinirt, mithin kann versichern, daß diese Collection außer einigen untergemischten Copien gewiß aus so schönen auserlesenen und kostbaren Gemälden besteht, als ein großer Herr in der Welt haben kann, und zwar befinden sich dabey Stücke von den größten Italienischen Meistern, insonderheit einige von Correggio, so in Italien große Summen kosten würden, überhaupt ist diese Bildersammlung wenigstens etliche Tonnen Goldes werth.

Nur zu bedauern ist, daß etliche Stücke durch einen darüber gezogenen Firniß großen Schaden genommen; von vielen anderen aber, so am Fenster hangen, oder worauf sonsten die Sonne fallen kann, durch derselben Hitze die beste Farbe ausgesogen und sie unscheinbar gemacht worden, welches letztere aber leicht für's Künftige zu verhüten stünde, wenn wie es wohl mentirte, vor die Fenster Vorhänge von schlechter Leinwand und zum Aufrollen gemacht und dadurch zugleich die Blendung des Lichts benommen, folglich die Gemälde selbst besser in ihren jour gesetzet werden könnten.

Berlin, den 22. September 1735.

von Gotter."

Der König giebt daraufhin Befehl, daß Vorhänge gemacht werden sollen.

Eine große Meinung von des Königs Kunstliebhaberei erweckt auf den ersten Anblick auch die Korrespondenz mit dem Gesandten von Borck in London. Hinterher stellt sich die Sache freilich anders heraus. So schreibt der Gesandte einmal (1734—35):

„Ich habe dem Stallmeister Sainson eine Schilderey mitgegeben, welche ein unbekannter Mahler gemachet. Wie ich nun hoffe, daß selbige nach Eurer Königl. Maj. Gusto seyn wird, so werde ich mich bemühen, von der Art mehrere zu erhalten. Es gibt auch allhier noch etliche Stücke, welche besonders curieuse sind. Sobald eine gute und sichere Gelegenheit sich hervorthut, werde ich nicht verabsäumen, ein zweites Bild, welches gleich dem vorigen en histoire gemachet ist, zu überschicken ꝛc." — „ . . . Es ist das dritte Gemälde, welches nunmehro abgegangen, und stellet eine rahre Englische Landschafft vor, worinnen die anmuthige Gegend und Lage des Orts, den Es abbildet, so nahe als die Kunst der Natur kommen kann, von einem ungenannten Mahler abgeschildert ist. Es ist noch eins vorhanden welches dazu gehört und Ich bald habhafft zu werden, Hoffnung habe ꝛc."

An einer anderen Stelle klagt der Gesandte über die Gefahr, daß man falsche Kopien anstatt der Originale bekomme, da letztere nur in wenig Händen seien. Der König schreibt hinwiederum an seinen Gesandten:

„Ich habe gerne aus Eurem . . . ersehen, daß Ihr mit einer bequehmen Gelegenheit ein artig Gemähdle von einem berühmten Meister abgeschickt. Ich bin begierig zu sehen, ob Ihr meinen goût getroffen. Es machen mir dergleichen Piecen bey meinem itzigen Zustand doch einige Vergnügung. Wenn Ihr dorten ferner etwas Schönes findet, so Ihr meiner attention würdig achtet, so wird es mir lieb seyn, wenn Ihr mir dergleichen sendet ꝛc."

In einem anderen Schreiben heißt es:

„Die Statue ist mir richtig gesandt und gefällt mir die Façon und Arbeit. Ihr werdet besorgt seyn noch einige zu verschaffen. Sie müssen aber so gut gemachet und von einem guten Meister seyn. Dem Splittgerber habe ich befohlen Euch 192 ℔ 4 Schill. zu übermachen, davon könnt Ihr Eure Vorschüsse vergüten, auch dem guten Freund [1]) ein douceur geben."

Man wird begierig, wenn man solche Aufzeichnungen findet, die Namen der Maler und Bildhauer, für deren Werke so hohe Preise bezahlt wurden, zu erfahren; in diesem Falle führte die Nachforschung zu einer argen Enttäuschung. Aus einem mit „sicherer Gelegenheit" gekommenen Briefe des Gesandten erhellt nämlich, daß alle diese Gemälde und Statuen berühmter oder unbekannter Meister — große Rekruten bedeuteten. Es war lediglich auf eine Täuschung abgesehen für den Fall, daß etwa ein mit „unsicherer Gelegenheit" beförderter Brief in falsche Hände geriet. Dem Könige scheint das Versteckenspiel ganz besonderen Spaß gemacht zu haben.

---

1) Dieser ungenannte „gute Freund" spielt in der Korrespondenz eine große Rolle und erhält oft bedeutende Trinkgelder.

Die Aufsicht über die Gemälde in den königlichen Schlössern hatte bei Friedrichs I. Tode der „Hofmaler und Kunstverwahrer der sämmtlichen Königlichen Schildereyen" Christoph Joseph Werner, der sie am 27. Juni 1713 dem Kammerherrn und Stallmeister von Schwerin auszufolgen hatte, unter dessen Direktion sie den Hofmalern Weidemann und Marx zur Konservirung übergeben wurden.

Ebenso wie die Vermehrung seiner Gemäldesammlung lag dem Könige die Bereicherung



Friedrich Wilhelm I. Nach dem Gemälde von Antoine Pesne.

seiner Sammlung von Zeichnungen alter Meister am Herzen, und wenn es uns auch an Nachrichten darüber fehlt, in welcher Weise die Sammlung, welche den Grundstock der Sammlung von Handzeichnungen im kgl. Kupferstichkabinet bildet, zusammengebracht wurde, so sind wir doch insofern glücklicher daran als bei den Gemälden, daß wir noch heute jedes aus dieser Sammlung stammende Blatt als solches erkennen können. Unter der großen Menge von Unbedeutendem zeichnet sich eine Reihe hervorragender Zeichnungen alter deutscher Meister aus, wie Altdorfer (3 Blatt), Aldegrever (1 Blatt), H. B. Grien

(3 Blatt), H. S. Beham (2 Blatt), Lucas Cranach (4 Blatt), Hans Holbein d. Ä. (2 Blatt), Hans von Kulmbach (2 Blatt), Martin Schongauer (1 Blatt), Hans Leonhard Schäuffelein (1 Blatt) u. a.[1])

Auch Kupferstiche scheint der König gesammelt zu haben, wie aus einzelnen Vermerken in den Akten des Staatsarchivs hervorgeht. Doch läßt sich Genaueres über den Umfang der Sammlung nicht feststellen.

Im Jahre 1739 sucht der König größere Mengen von Kupferstichen aus Paris zu erlangen und giebt im Einzelnen genau die Beschaffenheit an, welche dieselben haben sollen. Doch ist nicht recht ersichtlich, zu welchem Zwecke sie dienen sollen, der König erwähnt nur, daß er sie als Modelle gebrauchen wolle, vielleicht als Zeichenvorlagen für seine Kinder. Sie sollen historische Gegenstände darstellen, gleichviel ob aus der Geschichte, der Bibel oder der Fabel, nur sollen nicht zu viele Personen auf ihnen dargestellt sein, auch sollen es die besten sein und von den besten Meistern, welche der Gesandte Chambrier auftreiben kann. Nachdem den König die erste Probe von 19 Stichen nicht befriedigte, weil die Figuren zu klein waren, schickt der Gesandte auf erneute Mahnung hin am 18. September d. J. eine neue Sendung, für die er 95 livres 2 sols in Anrechnung bringt.

Es ist bekannt, daß der König alle seine Kinder Zeichnen lehren ließ und diese Beschäftigung für eine sehr nützliche und bildende Ausfüllung der Mußestunden hielt.

II. Die Künstlerwelt unter Friedrich Wilhelm I.

Nach Friedrichs I. Tode gingen die meisten Künstler, welche bisher bei Hofe Beschäftigung gefunden hatten, ins Ausland. Da sie meistens aus der Fremde zugewandert waren, wird ihnen der Abschied nicht allzuschwer geworden sein. Nur wenige blieben und suchten sich in die veränderte Lage, so gut es ging, zu fügen. Die hervorragenden Architekten und Bildhauer gingen alle fort von Berlin, denn der junge König setzte die zahlreichen Luxusbauten seines Vaters nicht fort und beschränkte sich ausschließlich auf Nutzbauten, welche einer künstlerischen Kraft kein genügendes Feld der Thätigkeit boten. Im Zusammenhange damit stand der Mangel an größeren Aufgaben für Bildhauer; zu nennen ist hier höchstens das Denkmal, welches Friedrich Wilhelm I. dem Großen Kurfürsten in Rathenow setzen ließ und dessen Ausführung dem 1716 zum Hofbildhauer ernannten Künstler Bartholomäus Damar gegen eine Entschädigung von 4500 Thaler sowie freie Lieferung des Materials und der Arbeitskräfte am 12. Februar 1736 kontraktlich anvertraut wurde.[2]) Der Lustgarten in Berlin, welcher unter dem Großen Kurfürsten und Friedrich I. sich zu einem förmlichen Statuenmuseum entwickelt hatte, wurde zerstört und zu einem Paradeplatz umgeschaffen. Die Arbeiten, welche der König den Augsburger und Berliner Goldschmieden auftrug, haben im Grunde wohl nur den Zweck einer soliden Kapitalsanlage aber keine größere künstlerische Bedeutung gehabt, und Friedrich der Große erkannte diese Absicht seines Vaters vollkommen, als er die meisten dieser Silberarbeiten in Zeiten der Not einfach wieder einschmelzen ließ.

1) Eine Reihe von Zeichnungen dieser Sammlung sind von F. C. Krüger gestochen worden unter dem Titel: „Eine Sammlung Kupferstiche nach verschiedenen Handzeichnungen Berühmter Meister zu finden in Berlin bey F. C. Krüger, wohnhafft in der Königstraße neben dem Gouvernement im Oeserschen Hause." — O. F. Fol.

2) Nach Bergau, Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Brandenburg ist das Denkmal von J. G. Glume ausgeführt, jener Vertrag also nicht zur Ausführung gekommen.

Einer näheren Betrachtung wert aber erscheinen immerhin die zeichnenden Künstler dieser Zeit in Berlin, da die gesteigerte Nachfrage nach Bildnissen sie einigermaßen für den Ausfall an großen Aufgaben entschädigte. An erster Stelle ist hier der Maler zu nennen, der für die Kunst des 18. Jahrhunderts in Berlin und im ganzen nördlichen Deutschland eine historische Bedeutung erlangt hat: Antoine Pesne.[1])

Antoine Pesne stammt aus einer alten Künstlerfamilie, aus der besonders sein Großonkel, der Kupferstecher Jean Pesne und der Onkel seiner Mutter, Charles de la Fosse, zu nennen sind. Er wurde am 23. Mai 1683 in Paris geboren als Sohn des Malers Thomas Pesne, der auch sein erster Lehrer war, ihn aber später seinem Großonkel Charles de la Fosse anvertraute. Am 1. September 1703 gewann unser Antoine den großen römischen Preis und in den nächsten Jahren sehen wir ihn in Italien, wo er in Rom, Neapel und zum Schluß in Venedig sich weiter bildete. Hier hatte er Gelegenheit, den preußischen Gesandten Baron von Kniphausen zu malen, der das Bild bei seiner Rückkehr dem König Friedrich I. zeigte. Diesem gefiel es dermaßen, daß er Pesne als Hofmaler nach Berlin berief. Dem Rufe Folge leistend, traf der Künstler in Begleitung der Familie seiner Frau, der Malerfamilie Dubuisson, im Frühjahr 1710 in Berlin ein.

Von der Thätigkeit Pesne's unter Friedrich I. ist wenig zu berichten. Von historischem Interesse ist nur die Skizze zu einer Darstellung der Gründung des Schwarzen Adlerordens, welche in unseren Tagen von A. von Werner als Schmuck des Kapitelsaales vom Schwarzen Adler im königlichen Schlosse zu Berlin zur Ausführung gebracht ist.

Friedrich Wilhelm bestätigte Pesne in seiner Stellung als ersten Hofmaler, setzte aber seine Besoldung auf 600 Thaler herunter. Die Hauptthätigkeit des Künstlers bestand im Malen von Bildnissen. So malte er im Jahre 1715 das bekannte in Charlottenburg befindliche Bild, welches Friedrich den Großen als dreijährigen Knaben die Trommel rührend mit seiner Schwester Wilhelmine darstellt. In rascher Folge besorgt seine Palette sodann die Bildnisse sämtlicher Angehörigen der königlichen Familie und eine Reihe militärischer und wissenschaftlicher Größen der Zeit, die so umfassend ist, daß man aus ihr einen interessanten Überblick über die damalige vornehme Welt Berlins gewinnt. Sein Eigenbildnis, als Familienstück mit Frau und zwei Kindern, malte er im Jahre 1718. Dasselbe befindet sich im Neuen Palais zu Potsdam. Ein mehrere Jahrzehnte später (1754) gemaltes Selbstbildnis, das wir in Holzschnitt wiedergeben, zeigt den Meister in Gesellschaft seiner beiden Töchter. Dieses Gemälde, das nicht die geringste Spur von Altersschwäche verrät, vielmehr zu den vollendetsten Schöpfungen des Meisters gehört, befindet sich im Besitz eines Nachkommens der zur Rechten des Beschauers sitzenden Tochter, des k. k. Oberstlieutenants v. Berks in Schemnitz, dessen Güte wir die Mitteilung einer photographischen Aufnahme verdanken.

Von Pesne's sonstigen Bildern aus dieser Zeit seien der heilige Dominikus und der Schutzengel in der katholischen Kirche zu Potsdam um deswillen hervorgehoben, weil sie Geschenke des Königs waren und der damalige Pfarrer, Pater Bruns, die Geschichte der Schenkung in folgender originellen und den König charakterisirenden Weise in seinem Tagebuche[2]) verewigt hat:

---

1) Von diesem Künstler werde ich demnächst eine eingehende Biographie bringen.

2) Pfarrarchiv der katholischen Gemeinde in Potsdam

..... Hoc eodem anno 1739 Rex Ecclesiam nostram novam visitabat, et officio divino, h. e. Comioni post prandium adsistebat, imo postulans sibi librum meum nobiscum cantabat Salve Regina germanice post comionem cantari solitum. Qua occasione petebam a Rege duo Altaria lateralia, pro quibus advertibiliter liqueram spatium, quod Rex mox advertebat, petito meo deferebat, jubebatque ut curarem fieri duo Altaria tam pretiosa, prout vellem etc. Proinde secundum delineationem a me factam aedificata, illuminata, deaurata, sumptibus regiis perfecta sunt: Unum S. Rosarii cum effigie B. V. Mariae, parvuli Jesu et. S. Dominici, et alterum S. Angeli Custodis cum cliente etc. Imagines pinxit D. Antonius Pesne, Gallus, Catholicus, primarius Pictor Regis; erat hic pretiosus nimis, ideoque volebam ad parcendum sumptibus easdem curare pingi per alium: quod dum Regi proponebam, respondebat mihi subridens:

„Pater mi! num ergo non habeo pecuniam? volo, quod imagines sint pretiosae. Ego solvo. D. Pesne illas pinget, cui ipse committam etc.“ Perfectis imaginibus attuli Regi computum pro ambabus à 500 Thlr. Rex statim me praesente subscribebat: „D. Pesne recogitet, quod imagines sint pro Ecclesia Catholica, habebit 400 Thlr.“ Quos et accepit. Quanti de reliquo constiterint hae Altaria et ipsa nova Ecclesia, determinare non possum, quia si Operarii monstrabant computum a me subscriptum, quod ad placitum meum omnia sint reddita et perfecta, ipsis solvebatur a Commissario Regis etc.

1740 Rex duobus circiter mensibus ante mortem suam ultima vice dignatus est visitare, quam, quia jam erat hydropicus, per brachia sustentans duxi in Ecclesiam, ut videret duo nova Altaria etc. Omnia approbabat. Omnia ipsi placebant.

Auf den Bericht des Paters, welche Darstellungen er für die Bilder wünsche; vom 11. März 1739, dekretirte der König: „Pesne möchte es doch mahlen und recht was Hübsches mahlen, auch machen, daß es bald fertig würde.“

Mitglied der Berliner Akademie ist Pesne, wie es scheint, erst später geworden. Er soll die Aufforderung, in die Akademie einzutreten, abgelehnt haben, weil er nicht unter der Direktion Weidemanns stehen wollte, und er wird in den Berliner Adreßbüchern auch nie als Mitglied der Akademie aufgeführt. In den Adreßbüchern erscheint er überhaupt erst 1732, in welchem Jahre er auch folgendes interessante Gesuch an den König richtete, um denselben zu veranlassen, seine Pension zu erhöhen und ihn zum Direktor der Akademie zu ernennen:

Allerdurchlauchtigster rc.

Als Ew. Königl. Majestät die hohe Gnade gehabt, mich nach Engelland um der Englischen Prinzessinnen Porträts zu mahlen reisen zu lassen, haben Dieselbe bey meiner Zurückkunst, wegen der auf dieser Reise gehabten Arbeit und Unkosten mich zu indemnisiren, zu meiner ordinairen Pension von 600 Thlrn. mir annoch 200 Thlr. Jährlich auf gewisse Jahre allergnädigst zuzulegen, wovor allerunterthänigsten Dank abstatte. Da aber diese festgesetzte Zeit beynahe verflossen; als nehme die Freyheit, Ew. K. M. in aller Unterthänigkeit zu bitten, Sie wollen allergnädigst geruhen, meine Besoldung mit nur gedachten 200 Thlr. zu verstärken und die beständige Genießung derselben mir in Gnade zu lassen. Ich werde dadurch je lenger je mehr angefrischet werden alle mögliche Mittel zu finden, Ew. K. M. sowohl, als der lehrbegierigen Jugend dero Landen, allerunterthänigste und ersprießliche Dienste zu leisten. Dieserwegen auch, und um Gelegenheit zu haben, das Talent, so ich von dem allerhöchsten Gott empfangen zu üben, und mitzutheilen, nehme ich die Freyheit bey Ew. K. M. in allerunterthänigst unmaßgebigen Vorschlag zu bringen: daß wenn dieselbe allergnädigst geruhen wollen, mich als Director der Mahler und Bildhauer Kunst Akademie so allhier auf der Neustadt über den Stall belegen zu ernennen werde ich mich mit dem darauf assignirten Fond und Besoldung begnügen und mich verbinden, selbige auf eben den Fuß wie die Academie zu Wien und Dresden zu setzen und zu dirigiren auch das gantze Jahr durch 4 Tage in jeder Woche nach einem Modelle zeichnen lassen und der Jugend zum besten ein beständiges Auge auf ihre Arbeit zu haben, in übrigen diese Function, welche ich vorzustehen mich im Stande finde, umso mehr da ich die Gnade habe Ew. K. M. erster Hofmahler zu seyn, Solchergestalt versehen, wie es einen getreuen Diener der mehr die gloire seines allergnädigsten Königs und das gemeine Beste als seinen eigenen Nutzen suchet, zukommt. Dahero, und in Erwegung dieses zu Ew. K. M. ich das allerunterthänigste Vertrauen habe, Dieselbe werden dieser Academie welche derart mit allen nöthigen Stücken versehen ist, um geschickte Leute allhier zu machen. Falls Ew. K. M. meinen gethanen allerunterthänigsten Vorschlag allergnädigst agreiren, alsdann auch die daselbst nöthige unumgängliche Reparationen ingleichen weil sowohl Winter als Sommer darin gearbeitet würde, derselben 7 à 8 Haufen Holz accordiren, mir aber, weil daselbst ab-

gelegen wohnen müßte, zu meinem soulagement das Futter auf 2 Pferde in Gnaden schenken. Getroste mich allergnädigster Erhörung und verharre

Allerdurchlauchtigster Ew. Königl. Majestät

alleruntertänigster treu und gehorsamster Diener

Berlin, den 18. November 1732. Antoine Pesne.

Der König genehmigte das Gesuch, und der Oberstallmeister von Schwerin wurde mittelst Schreiben vom 29. Dezember 1732 von dieser Ernennung Pesne's zum „Direktor der Mahler und Bildhauer Kunst Academie" benachrichtigt und angewiesen, das Nötige



Pesne mit seinen Töchtern.

zu veranlassen, auch einen Kostenanschlag wegen der Reparatur der Zimmer einzusenden.

In den Adreßbüchern wird, wie gesagt, von dieser Ernennung keine Notiz genommen; in derselben wird Weidemann bis zum Jahre 1751 als Direktor aufgeführt, während Pesne in der Abteilung dieser Anstalt erst in seinem Todesjahr 1757 genannt wird, in welchem eine gründliche Umwandlung der Akademie vorgenommen zu sein scheint.

Besser sind wir über Pesne's Verhältnis zur Pariser Akademie durch die Sitzungsprotokolle derselben unterrichtet. Am 26. November 1718 beschließt die Akademie, den preußischen Hofmaler Antoine Pesne auf Grund einiger eingesandten Bilder die Be-

werbung um die Mitgliedschaft zu gestatten, und am 27. Juli 1720 ihn auf Grund des von ihm eingesandten Bildes „Delila, dem Simson die Locken schneidend" in ihren Kreis aufzunehmen. Als nun Pesne von König Friedrich Wilhelm I. im Jahre 1723 den Auftrag bekam, nach England zu gehen, um dort die Bildnisse der königlichen Familie zu malen, benutzte er diese Gelegenheit, um seine Vaterstadt zu besuchen und dort am 30. Oktober 1723 seinen Sitz in der Akademie einzunehmen. Nachdem er den darauf folgenden Winter in London zugebracht hatte, kehrte er im Frühjahr 1724 über Paris nach Berlin zurück.

Fragen wir uns, was Pesne bewegen konnte, Paris, wo die Kunst in höchster Blüte stand, zu verlassen, um an dem kunstarmen Strande der Spree, fern von der Heimat und ohne jede künstlerische Anregung zu leben, so müssen wir den Grund wohl in seinem Ehrgeiz suchen; er wollte in Berlin lieber der Erste als in Paris der Zweite sein. In Berlin, dessen politische Bedeutung von Jahr zu Jahr zunahm, spielte er eine hervorragende Rolle, da es an jeglichem Wettbewerb mangelte, er vielmehr der einzige war, der die Malerei wirklich als Kunst betrieb und hochhielt. Wohl nie hat ein Maler so viele gekrönte Häupter durch seinen Pinsel verewigt, wie er. Die von ihm dargestellten Personen sind meistens sehr charakteristisch aufgefaßt, das Kolorit ist fein zusammengestimmt, die Köpfe sorgfältig durchgebildet und modellirt; aber die große Menge Atelierbilder und Wiederholungen, welche unter seinem Namen herumgehen, haben seinem Rufe geschadet, nicht minder die Leichtfertigkeit, mit der er seine Hintergründe behandelte, so zwar, daß sie bei fast allen seinen Bildern später einer völligen Erneuerung bedurften.

Antoine Pesne ist der einzige Maler unter Friedrich Wilhelm I., welcher für die Kunstgeschichte von Bedeutung ist, die andern können nur ein lokales Interesse beanspruchen. Persönlich nahe stand Pesne der Familie seines Schwiegervaters Jean Baptiste Gayot Dubuisson, welcher mit drei Söhnen und zwei noch unverheirateten Töchtern seinen Schwiegersohn nach Berlin begleitete. Dubuisson war ein Schüler von Monnoyer und malte gleich diesem Blumen- und Fruchtstücke, zu welchen Pesne zuweilen die Staffage besorgte; auch arbeitete er infolge einer Empfehlung Pesne's an den Grafen Flemming für August den Starken, der ihn nach Warschau sandte, wo er im Alter von 75 Jahren gestorben sein soll.

Dubuissons drei Söhne Emanuel (geb. 1699), Augustin (geb. 1700) und Andreas (geb. 1705) widmeten sich ebenfalls der Malerei und wurden die Schüler ihres Schwagers. Der älteste war Porträtmaler und vielfach beschäftigt in Pesne's Werkstatt. Bekannter wurde sein Bruder Augustin durch die zahlreichen dekorativen Blumen- und Fruchtstücke (Superporten), welche sich von ihm in den königlichen Schlössern in Rheinsberg und Potsdam erhalten haben. Auch half er wiederholt seinem Schwager Pesne, wenn es sich darum handelte, dessen Gemälde mit Blumen und Früchten auszustatten. Er starb noch vor seinem Bruder im Jahre 1771. Der jüngste Bruder Andreas blieb der Kunst nicht treu, sondern kehrte nach Neapel zurück, wo er in den Camaldulenserorden eintrat, dessen General er im Jahre 1775 war unter dem Namen Pater Ambrosius.[1])

---

1) Heineken erwähnt noch als Begleiter Pesne's nach Berlin einen Blumenmaler Stephan Page, ebenfalls ein Schüler Monnoyers, der aber frühzeitig gestorben sein soll.

Als der einzige Landschaftsmaler dieser Zeit in Berlin erscheint Carl Sylva Dubois, geboren 1668 in Brüssel, welcher erst nach einem bewegten Leben als Soldat und Balletttänzer zu Pinsel und Palette griff. Infolge des Todes Friedrichs I. wurde seine Stellung als Hoftanzmeister wenig lohnend und er suchte einen Nebenverdienst durch Ausbildung seines malerischen Talentes zu gewinnen. Seine wenig anziehenden Landschaften sind zahlreich in den Schlössern von Charlottenburg, Potsdam und Schwedt a. O. erhalten; am interessantesten sind immerhin diejenigen, in welchen seine Freunde Pesne und späterhin auch Knobelsdorff die Staffagen gemalt haben. Dubois starb am 5. Juli 1753 in Köpenick im Hause seiner dort verheirateten Tochter.

Bei Friedrich Wilhelms Neigung zur Jagd war es natürlich, daß die Tiermaler sehr von ihm geschätzt wurden. Unter diesen ist an erster Stelle Paul Carl Leygebe zu nennen, welcher, 1664 in Nürnberg geboren, im Jahre 1668 mit seinem Vater, dem berühmten Eisenschneider Gottfried Leygebe, nach Berlin kam. Als sein Hauptwerk erscheint die ihm zugeschriebene Apotheose des Großen Kurfürsten im großen Saale des Stadtschlosses in Potsdam. Im Jahre 1718 malte er in Dessau die Jagden des alten Dessauers, welche Pesne mit den Bildnissen der ganzen Hofgesellschaft versah. [1]) Auch mehrere Reiterbildnisse haben sich erhalten, bei denen Leygebe das Pferd, Pesne aber das Bildnis gemalt hat.

In einem ausgesprochenem Gegensatze zu Pesne stand der Direktor der königlichen Akademie, Friedrich Wilhelm Weidemann (geb. 1668 zu Osterburg in der Altmark). Während Pesne der Liebling der Damen am Hofe war wegen seiner geschickten Art sie zu verschönern und ihre Reize und Toiletten ins beste Licht zu setzen [2]), war Weidemann beim Könige beliebter wegen der militärisch steifen Haltung seiner Figuren und wegen seiner Wohlfeilheit. Er behielt nach dem Tode Friedrichs I. eine Pension von 600 Thlrn. und mußte den König zuweilen beim Malen unterstützen, indem er die Figuren vorzeichnete, während der Bombardier Fuhrmann die Farben mischen und der Maler Adelfinger (alias Altenfinger) sonstige Handreichung thun mußte. Mit letzterem Künstler zusammen malte er auch mehrere Bildnisse der großen Grenadiere des Königs. Seine in den königlichen Schlössern zahlreich erhaltenen Bildnisse der königlichen Familie und der Generale Friedrich Wilhelms I. sind ohne künstlerischen Wert; doch machte er sich als Direktor der Akademie verdient durch seine Bemühungen, die kümmerlichen Reste derselben zusammen zu halten.

Als Künstler von etwas größerer Bedeutung war der Schwede Johann Harper. Im Jahre 1688 in Stockholm geboren, lernte er unter Martin Mytens und David Craft. Von Lübeck aus, wo er vom Jahre 1709 an mit Ismael Mengs zusammen gearbeitet hatte, kam er 1712 nach Berlin an den Hof Friedrichs I., gerade rechtzeitig, um mit seinen Kollegen zusammen den Tod dieses kunstsinnigen Fürsten zu betrauern. Im Jahre 1716 zum Hof- und Kabinetsmaler ernannt, malte er namentlich zahlreiche Miniatur- und andere kleine Bildnisse in emailartigen Farben, von denen sich noch mehrere erhalten haben. Unter Friedrich dem Großen wurde er auch mit größeren

---

1) Leider sind diese interessanten Bilder augenblicklich nicht zugänglich, da sie, wie mir in Dessau mitgeteilt wurde, aufgerollt sind und der Restauration entgegenharren.

2) Graf Manteuffel schreibt am 22. März 1736 an den Kronprinzen über die Damenbildnisse Pesne's, des „Apelles de Berlin“: „Ils sont tous très connaissables, quoiqu'ils soient en même temps infiniment plus beaux que les originaux.“

Aufgaben beschäftigt, so namentlich bei dem neuen Flügel des Charlottenburger Schlosses und in Sanssouci, wo er mit Pesne zusammen einige Deckengemälde verfertigte. Er starb am 4. Dezember 1746 in Potsdam.

Als ein Pesne besonders nahe stehender Maler sei hier noch Joachim Martin Falbe genannt (geb. 1711 in Berlin), welcher 15 Jahre lang in der Werkstatt Pesne's thätig war und dessen Hand in vielen Bildern seines Meisters erkennbar ist. Auch eine ganze Reihe von Radirungen sind von ihm erhalten.

Vervollständigen wir diese kurze Skizze des künstlerischen Lebens unter Friedrich Wilhelm I. noch durch zwei Kontrakte, welche der König mit den beiden Malern Degen (auch Dägen) und Hubert schloß, um einen Einblick in die materielle Stellung der Maler zu gewinnen.

Im Jahre 1730 bestellte der König bei seinem Aufenthalte in Pommersfelden bei dem dortigen Landschafts- und Historienmaler Degen einige Bilder und knüpft mit ihm Verhandlungen über seine Übersiedelung nach Potsdam an:

„S. Königl. Maj. haben ersehen, was der Mahler Degen zu Pommersfelden allerunterthänigst unterm 20. Dec. vorgestellet. Weilen Ihnen nun zu allergnädigsten Gefallen gereichen würde, wenn Er sobald möglich kommen wollte, so lassen Sie demselben hierdurch bekannt machen, daß er zu Potsdam wohl versorgt sein solle und wollen Sie ihm eine Jährliche Pension geben, davor er nur alle Jahr 12 Stücke mahlen soll, und was er außerdem machet, soll ihm besonders bezahlet werden. Es soll also derselbe nur berichten, wieviel Er jährlich haben will, wie S. Königl. Maj. demselben auch freistellen, es auf ein zwey oder mehr Jahre zu probiren, und seyen Sie versichert, daß er sodann nicht wieder wegzuziehen verlangen wird, worüber Sie seine Erklärung fordersamst erwarten.

Berlin, 5. Januar 1731."

Nach erfolgter Erklärung des Künstlers läßt der König ihm antworten:

„S. Königl. Maj. in Preußen lassen dem Mahler zu Pommersfelde auf seine gethane Erklärung vom 20ten Jan. zur ferneren Resolution ertheilen, wie sie auf sein Verlangen ihm jedes Stück, so er recht machet, billig mäßig bezahlen, ihm frey Quartier geben, auch wöchentlich die verlangten 4 Gulden Reinl. oder 3 Thlr. 12 Gr. Kostgeld reichen lassen wollen; Ingleichen soll er auch die Reyse und Transport Kosten bezahlet bekommen, und wird also Sr. Königl. Maj. lieb sein, wenn er bald anhero kömmt, und meldet zu welcher Zeit er hier zu sein gedenket.

Potsdam, den 2. Febr. 1731. Fr. W."

Dismar Dägen war aus Holland gebürtig und ist gegen 1751 verstorben. Im Militärwaisenhause in Potsdam befinden sich eine ganze Anzahl, zum Teil bezeichneter Bilder von ihm, darunter Darstellungen von Schlachten des Großen Kurfürsten, welche er im Auftrage Friedrich Wilhelms gemalt hat.

Der Kontrakt, welchen der König am 16. Mai 1739 mit dem Bildnismaler Thomas Hubert (geb. 1700 auf der Festung Rheinfels) schloß, ist ausführlicher und zeigt das eingehende Interesse des Königs an diesen Fragen:

„Verschreibung auf was Conditiones demnach S. K. Maj. resolvirt haben, daß der Hoff Mahler Hubert sein und der Seinigen Wohnung hier in Potsdam etabliren soll, um zu deroselben Dienst in seiner Kunst jederzeit bereit und gegenwärtig zu sein. So haben Allerhöchstdieselben ihm dagegen nachstehende Conditiones allgdgst accordiret, nehmlich:

1. Soll derselbe diejenigen 300 Thlr. jährliches Gehalt, welche der Mahler King bisher aus der General Dom. Casse gehabt, von nächstkünftigen Trinitatis an zur Besoldung bekommen.
2. Wenn S. K. M. von demselben Portraits mahlen lassen, soll ihn solche seine Arbeit besonders und zwar nachstehender Maßen bezahlt werden als:[1]

Vor ein Original in Lebensgröße	100 Thlr.	(150 Thlr.)
Vor ein Original Kniestück	50 „	(80 „)
Vor ein Original Bruststück	20 „	(30 „)

---

[1]) Die in Klammern stehenden Zahlen sind die ursprünglich von Hubert geforderten Preise.

Vor eine Copie in Lebensgröße . . . . . 50 Thlr.
Vor ein Kniestück zu copieren . . . . . . 20 „

3. Vergönnen und erlauben S. K. M. demselben, daß er neben der Arbeit, welche dieselbe ihm auf geben werden, auch von Privat Personen, es sey in Potsdam oder in Berlin, oder aber vom Lande Arbeit annehmen, und sich damit erwerben könne. Jedoch versteht es sich von selbsten, daß wenn S. K. M. ihm etwas zu arbeiten geben, oder seines Dienstes verlangen, dieses aller Privat Arbeit vorgezogen und zuerst fertig geschafft werden muß.

4. Damit er auch um soviel besser subsistiren und sich etwas erwerben könne, so seyen Höchstdieselben Allergnädigst zufrieden, daß derselbe alljährlich die Monate Juny, July, Augusti und Septembri über, wenn S. K. M. von Potsdam abwesend seyen, sich in Berlin aufhalten und daselbst einigen Verdienst suchen möge. Die übrigen 8 Monate des Jahres aber muß derselbe schlechterdings in Potsdam oder wohin dieselbige ihm sonst haben wollen, sich aufhalten und arbeiten, auch zu dero Befehl jedesmahl parat seyn.

5. Zu welchem Ende er denn hier in Potsdam sein ordentlicher Domicilium haben und sich mit den Seinigen hier etabliren, übrigens auch in allem und jedem Stücke sich dergestalt betragen muß, wie es einem Ehrlichen Fleißigen und Geschickten Hoff Mahler eignet und gebühret.

Urkundlich 2c. 2c.

Potsd. 10. May 1739."

Hubert hat zahlreiche Bildnisse hinterlassen und starb erst im Jahre 1779.

Wenn die Aufzählung einer großen Zahl mittelmäßiger Künstler irgend welche Beweiskraft hätte, so könnte dieselbe mit Leichtigkeit bedeutend vermehrt werden, aber das bisher Angeführte erscheint mehr als genügend, um einen Einblick in den Zustand zu gewähren, in welchem sich die Malerei unter Friedrich Wilhelm I. befand.

Unter den Kupferstechern, welche in Berlin zu dieser Zeit lebten, ist nur einer von wirklicher Bedeutung, ja er ist sogar im Gegensatz zu vielen anderen Künstlern, welche der Lokalpatriotismus übermäßig verherrlicht hat, unterschätzt und fast unbekannt geblieben. Johann Georg Wolffgang ist der einzige Künstler dieser Zeit, bei dem sich eine Ehrenrettung verlohnte. Er entstammt einer alten Künstlerfamilie; sein Großvater, Andreas Wolffgang, war Maler in Chemnitz und sein Vater, Georg Andreas, wurde 1631 ebendort geboren. Dieser kam zu seiner Ausbildung als Goldschmied nach Augsburg, widmete sich aber bald ausschließlich der Kupferstecherkunst, in der ihn Matthäus Küsel unterwies. Seine beiden Söhne, Andreas Matthäus, geboren 1662, und unser Johann Georg, geboren 1664 in Augsburg, lernten gleichfalls diese Kunst beim Vater und gingen 1684 zu ihrer weiteren Ausbildung nach Holland. Bei einem Ausfluge nach London wurden sie von einem algierischen Seeräuber gefangen genommen und erlebten wunderbare Schicksale in Algier am Hofe des Bey. Glücklich zurückgekehrt, halfen sie ihrem Vater in Augsburg bei dessen Arbeiten, und Johann Georg kopirte namentlich zu seinem Studium mehrere Stiche Edelinks. Durch diese Blätter wurde die Aufmerksamkeit König Friedrichs I. erregt, der ihn im Jahre 1704 nach Berlin berief zusammen mit dem Kupferstecher Heiß, nachdem der König sich beim Kurfürsten und der Stadt Augsburg für sie und ihrer Familie ungehinderten Abzug verwandt hatte. Am 29. Juni 1705 wird ihm die Pension des verstorbenen Malers de Clerck von 200 Thlrn. verliehen. Wolffgang fand in Berlin reiche Arbeit vor; er mußte die Krönungszeremonie des ersten Königs und die Trauerzeremonie der ersten Königin in Kupfer stechen, und nach dem Tode Friedrichs I. betraute ihn Friedrich Wilhelm I., der die Leichenfeierlichkeiten seines Vaters mit äußerstem Glanz hatte begehen lassen, mit einem Prachtwerke über dieselben, welches 1723 vollendet war und für welches er am 6. Mai dieses Jahres die Summe von 1970 Thaler 11 Groschen 11 Pfennige liquidirte. Es haften diesen umfangreichen Kupferwerken alle Fehler und die Langweiligkeit derartiger Darstellungen

an, aber als Kupferstecher steht Wolffgang auf einer Höhe, die alle gleichzeitigen Künstler in Berlin bei Weitem überragt. Die Anzahl der von ihm gestochenen Bildnisse aus Hof- und Gelehrtenkreisen ist sehr bedeutend und die besten seiner Blätter sind die zahlreichen nach Pesne gestochenen Bildnisse. Darunter ist sein Hauptblatt das Bildnis des berühmten Dresdener Goldschmiedes Melchior Dinglinger vom Jahre 1722, das ihn geradezu als hervorragenden Stecher zeigt. Er ist der würdige Vorläufer Georg



Der Goldschmied Dinglinger. Gemälde von Pesne, Stich von Joh. Georg Wolffgang.

Friedrich Schmidts, und da Wolffgang Lehrer der Kupferstechkunde an der Akademie war, an welcher auch Schmidt seine Studien machte, betrachte ich ihn auch als den Lehrer dieses Künstlers. Von Busch, der bisher als Lehrer Schmidts bezeichnet wird, konnte letzterer nichts mehr lernen, da er diesen Stümper weit übertraf, sondern er arbeitete nur für ihn und verbesserte dessen Platten des Geldverdienstes halber, da Busch eine ausgebreitete Kundschaft besaß, die der junge unbekannte Künstler namentlich während seiner sechsjährigen Dienstzeit als Soldat sich nicht erwerben konnte. Johann Georg starb am 21. Dezember 1744 in Berlin in seinem 80. Lebensjahre.

Überschauen wir zum Schluß die Künstlerwelt in der Regierungszeit Friedrich Wilhelms I., so finden wir nur zwei Namen, welche wert sind, von der Kunstgeschichte im weiteren Sinne verzeichnet zu werden, Antoine Pesne und Johann Georg Wolffgang; die andere Schar hat nur eine lokale Bedeutung für preußische Spezialgeschichte. Pesne und Wolffgang stammen beide noch aus der Zeit des ersten Königs und beide sind noch in die Dienste des dritten Königs von Preußen getreten, in denen namentlich Pesne schon unter dem Kronprinzen eine neue Blütezeit erlebte und teilweise Erfüllung der Träume und Ideale fand, welche ihm beim Eintritt in die Dienste des ersten Königs von Preußen vorgeschwebt haben mögen. Unter Friedrich Wilhelm noch, aber am Hofe des Kronprinzen in Rheinsberg gezeitigt, knospete inzwischen ein neues künstlerisches Talent, das bedeutendste, welches das 18. Jahrhundert in Berlin zur Reife gebracht hat, und doppelt wertvoll für uns, weil es auf märkischem Boden erstanden und stark geworden ist: Georg Wenceslaus von Knobelsdorff.



Ein französisches Prachtwerk über Tizian.[1])

Mit Abbildungen.

Die vom „Hause Quantin" herausgegebenen kunsthistorischen Prachtwerke bilden, um einen kaufmännischen Ausdruck zu gebrauchen, eine „Spezialität" unserer Litteratur. Obschon oder vielleicht weil in französischer Sprache geschrieben, gehören sie dem Bücherweltmarkte an und sind in allen Ländern Europa's gleich heimisch. Sie locken durch ihre glänzende Ausstattung, durch die Fülle der beigegebenen Illustrationen und befriedigen auch in der Regel durch den sorgfältig gearbeiteten Text. Dieser verliert sich niemals in ein geistreiches Spiel mit Worten, prunkt nicht mit verblüffenden Einfällen, sucht vielmehr in gefälliger Form auch wissenschaftlichen Forderungen gerecht zu werden. Daher stammt der Erfolg der Quantinschen Verlagswerke, welcher den Mitbewerb anderer Länder nicht wenig erschwert, ja beinahe ausschließt.

In Deutschland dürften sich unseres Wissens vielleicht nur Lützows Kunstschätze Italiens, gleich ausgezeichnet durch die Gediegenheit des Textes wie die Schönheit der Illustrationen, eines ähnlichen Erfolges rühmen. Es war ein guter Gedanke und glücklicher Griff, auch Tizian dem Kreise der Prachtpublikationen einzureihen. Unter den großen Meistern Italiens erfreut sich Tizian heutzutage der reichsten Volkstümlichkeit. Vor Raffael und Michelangelo ziehen die Laien respektvoll den Hut; unmittelbaren Genuß bieten ihnen doch zumeist nur Tizians Schöpfungen. Und auch den Künstlern und der Mehrzahl der Kunstgebildeten steht Tizian, der wesentlich durch die Farbe wirkt, als Maler unserem Schönheitssinne nichts Fremdes zumutet, näher als die meisten anderen Italiener des 16. Jahrhunderts. Tizian war bekanntlich der weltklügste Künstler. Er offenbarte auch darin seine Klugheit daß er vorwiegend Gestalten schuf, von denen er voraussetzen durfte, daß sie ihre Anziehungskraft behalten werden, so lange es lebensfrohe, sinnlich gesunde Menschen giebt. Packende Wahrheit, flammende Schönheit, lodernde Leidenschaft, behaglicher Naturgenuß verlieren niemals ihren Reiz. Um Tizian zu verstehen, bedarf es keiner längeren Vorbereitung; seine Werke werden unmittelbar genossen, erfreuen das Auge und erquicken das Herz. Zuversichtlich kann man erwarten, daß auch das neueste, ihm gewidmete Buch in weite Kreise dringen und großen Beifall finden wird.

Bei Schriften dieser Art, welche auch auf das Auge wirken wollen, spielt die Illustration naturgemäß eine hervorragende Rolle. Die Fülle derselben in „Tizian" läßt nichts zu wünschen übrig. Außer einem halben Hundert selbständiger Abbildungen empfangen wir über achtzig eigentliche Textillustrationen: die Radirung, die Heliogravüre, der Holzschnitt und die Zinkätzung, alle Arten moderner Reproduktion wurden benutzt, für die Gemälde vorwiegend die Radirung und die Heliogravüre, für die Textillustrationen die Zinkographie. Der Wert der Abbildungen wechselt. Bei einzelnen Radirungen hätten wir gern einen weniger stumpfen Ton im Schatten gesehen; die Heliogravüren aus der Werkstätte Dujardins erscheinen zuweilen etwas verblasen. Im Ganzen und Großen erfüllen sie ihren Zweck und bringen die Schöpfungen Tizians dem Auge in angenehmer Weise näher. Sehr zu loben ist die große Zahl landschaftlicher Zeichnungen, bald nach alten Stichen, bald nach den Originalen, welche uns in dem Quantinschen Buche geboten werden. Die alten Stecher

---

1) La vie et l'oeuvre de Titien par Georges Lafenestre. Folio. Paris, Quantin.

besaßen für Tizians Natur ein besseres Verständnis als mancher moderne Kunstforscher. Sie hatten den hohen Wert dieser meistens mit der Feder gezeichneten Skizzen richtig erkannt und wie vortrefflich sie in Tizians eigentümliche Kunstweise einführen, geahnt. Von rechtswegen sollte jede Schilderung Tizians mit dem Kapitel: Tizian als Landschaftsmaler beginnen. Das ist nicht genug, daß man Tizians Vorliebe für seine heimatliche Natur hervorhebt und die Schönheit seiner landschaftlichen Hintergründe preist. Tizian war der erste Maler, welcher in der Landschaft ein wichtiges Erregungsmittel bestimmter menschlicher Empfindungen entdeckte und in ihr menschliche Stimmungen sich wiederspiegeln ließ,

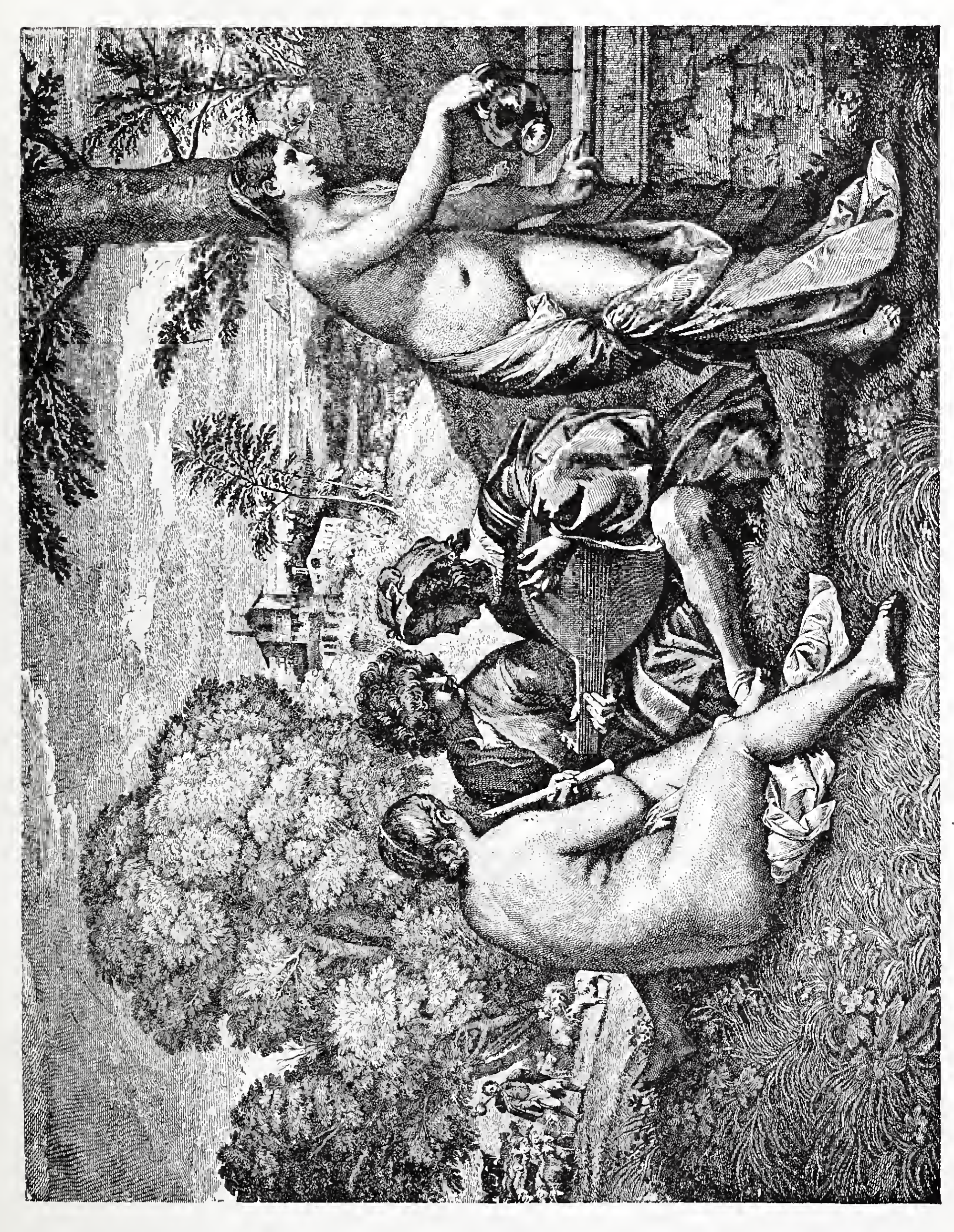


Handzeichnung von Tizian. Sammlung Malcolm.

so daß eine unauflösliche Einheit zwischen dem einen und dem anderen Elemente geschaffen wurde. Nur auf diese Art war es ihm möglich, seinen mythologischen Schilderungen einen an die Antike erinnernden Hauch zu verleihen, obschon seine Gestalten durchaus nicht den durch die Plastik vermittelten Charakter der Antike an sich tragen. Das vollkommene Einsleben mit der Natur versetzt seine Figuren in eine ideale Welt.

Den Text zu dem Prachtwerke schrieb Georges Lafenestre, ein in der französischen Kunstlitteratur wohl bekannter, durch mannigfache Schriften bereits bewährter Autor. Lafenestre erklärt in der Vorrede, daß er keine neuen Forschungen angestellt habe, sondern sich damit begnüge, die Resultate der bewährtesten neueren Historiker in klarverständiger Weise zusammenzufassen. Er stützt sich vornehmlich auf Crowe und Cavalcaselle. Diesen

folgt er in der Anordnung des Stoffes wie im Wesentlichen auch in der Beurteilung der einzelnen Werke. Eine Kritik seiner Ansichten fiele daher in vielen Punkten mit einer Kritik Crowe's und Cavalcaselle's zusammen. Diese letztere zu liefern, ist hier nicht der rechte Ort, jetzt nicht die rechte Zeit. Lafenestre bleibt immerhin das Verdienst anmutiger Erzählung, ansprechender Schilderung und klarer, stets maßvoller und oft feinsinniger Be-



Das Konzert im Louvre. Nach einem Stich.

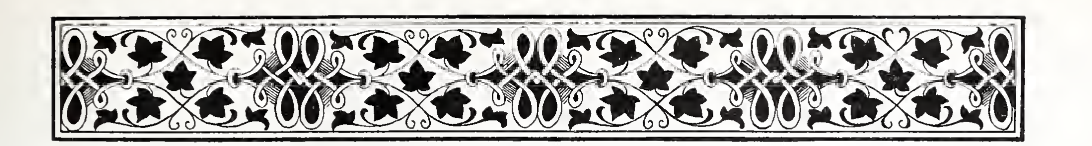
urteilung des großen Meisters.

Mit dieser Anerkennung könnten wir die Anzeige des Quantinschen Prachtwerkes schließen, wenn nicht die Gelegenheit verlockte, noch einen Punkt zur Sprache zu bringen, an welchem die künftige Tizianforschung nicht vorbeigehen darf. Lafenestre bringt auf S. 67 die unter dem Namen Concert champêtre bekannte Zeichnung, jetzt im Besitze Mr. Malcolms. Am Saume eines Waldgestrüppes hat sich ein Mann auf einem Holzstamme niedergelassen,

ein Hirte, nach den Schafen, die zu seinen Füßen lagern, zu schließen. Er hält eine Baßgeige und einen Fidelbogen in den Händen und blickt auf eine ihm gegenübersitzende Nymphe, welche soeben die Flöte vom Munde abgesetzt hat. Die Nymphe ist bis auf ein um die Hüften gewundenes Tuch nackt und zeigt dem Beschauer den Rücken. Auch der Hirte hat nackte Beine und Arme. Lafenestre hält offenbar die Zeichnung für ein Werk Tizians, sonst hätte er sie nicht seinem Buche einverleibt. Bei dem Besitzer führt sie aber den Namen Giorgione's. Unter dieser Bezeichnung wurde sie auch 1879 in Paris ausgestellt und von Braun (Nr. 191) photographirt. Auf Giorgione leitete den Blick der Kenner die vollständige Gleichheit der Nymphe mit der Frauenfigur in dem Gemälde Giorgione's im Louvre (Nr. 39): das Konzert. Hier sitzen zwei Jünglinge und ein nacktes Mädchen am Saume eines Wäldchens in musikalischer Unterhaltung begriffen, während seitwärts eine stattliche Nymphe an einem Brunnen steht und Wasser aus demselben in einem Kruge schöpft. Das nackte sitzende Mädchen deckt sich mit der Nymphe auf der Malcolmschen Zeichnung. Wem gehört die letztere an? Wenn man die Dolomiten im Hintergrunde in das Auge faßt, ferner die Behandlung des Baumstammes und des Laubes, welche die gleiche ist, wie auf allen anderen Landschaftsskizzen Tizians, die Zeichnung der Wade des Hirten mit den besonders stark entwickelten rückwärtigen Muskeln, welche in den Figuren des Gebirgssohnes Tizian regelmäßig wiederkehrt, die etwas gespreizte große Zehe, gleichfalls ein Merkmal der Tizianschen Hand und eine Erinnerung an die in den Alpen gewonnenen Jugendeindrücke (vergl. das Parisurteil im Louvre, Br. 452, die heimkehrende Herde in der Albertina, Br. 283 u. a.), so kann es keinem Zweifel unterliegen, daß die Malcolmsche Zeichnung auf T i z i a n geschrieben werden muß. Hat er nun für dieselbe eine Figur aus dem Gemälde Giorgione's entlehnt? Wunderbarerweise wäre dieses nicht das einzige Plagiat. Lermolieff (Die Werke italienischer Meister, S. 190) hat ganz richtig erkannt, daß der Jünglingskopf mit dem krausen Lockenhaar auf Tizians Freske in der Scuola del Santo (der heil. Antonius heilt den todwunden Sohn) wiederkehrt. War Tizian wirklich in so großem Maße Kopist? Wenn er es aber nicht war, dann bleibt wohl nichts anderes übrig, als ihm auch das Konzert im Louvre zuzuschreiben. Die Zeichnung der Bäume hat einen entschieden Tizianischen Charakter, das Motiv der heimkehrenden Herde ist gleichfalls ein bei Tizian beliebtes, die Körperformen endlich der nackten Nymphe am Brunnen, die Zeichnung ihres Fußes bringt unwillkürlich die Venus auf der Federzeichnung des Parisurteils im Louvre in das Gedächtnis. Auch mit der Venus im berühmten Bilde der Borghesegalerie, der sog. himmlischen und irdischen Liebe, ist die Verwandtschaft unverkennbar.

Mit der kunsthistorischen Bestimmung der beiden Konzerte Giorgione's in der Pittigalerie und im Louvre ist es bisher nicht zum besten bestellt. Crowe und Cavalcaselle finden das Pittikonzert für Giorgione besonders charakteristisch, Lermolieff schließt aus mehreren Merkmalen, daß es unmöglich ein Werk des Malers von Castelfranco sein könne. Das Konzert im Louvre, welches Crowe und Cavalcaselle offenbar in einer Stunde schlimmster Laune angesehen haben, welches sie lüstern, plebejisch, gedankenlos schimpfen, möchten sie einem Nachahmer des Sebastiano del Piombo zuschieben. Lermolieff hält das „herrliche Idyll“ dagegen für eine der schönsten Schöpfungen Giorgione's. Nun taucht ein dritte Möglichkeit auf. Gehört die Malcolmsche Zeichnung, welche sich ganz und gar wie ein erster Entwurf zu der Komposition im Louvre ansieht, in der That Tizian an, so möchte man auf das letztere Bild die Worte anwenden, mit welchen Lermolieff seine Kritik des Pittikonzertes schließt: „Würde man das (arg entstellte, übermalte) Gemälde von der Maske befreien, die es verdeckt, so dürfte hier wohl ein Jugendwerk Tizians zu Tage kommen.“

A. Springer.



Die internationale Jubiläumsausstellung in Wien.

Mit Abbildungen.



Die Gesinnungen loyaler Dankbarkeit, welche die Wiener Künstlerschaft gegenüber dem nicht nur obersten, sondern thatsächlich ersten Mäcen des Reiches beseelen und den Plan der Jubelausstellung reifen ließen, legten auch den Gedanken nahe, die Musterung über die moderne Kunst mit einem geschichtlichen Rückblicke über die österreichische Produktion innerhalb der Regierungszeit Kaiser Franz Josefs zu eröffnen, um den als Kern sich die übrige Ausstellung kristallisiren sollte. So der ursprüngliche Anschlag; allein hart im Raume stießen sich wieder einmal die Sachen, und gegenüber dem Gebote, zunächst den reichhaltigen Einlauf an neuerer und neuester Kunst in dem auch nach der ausgiebigen Erweiterung verhältnismäßig beschränkten Künstlerhause gastlich unterzubringen, verlor die retrospektive Abteilung Schritt für Schritt an Terrain und sah sich schließlich als eine Art Titelvignette, Kopfleiste des Unternehmens, an nicht viel mehr als vier Wände gedrückt. Wir sind ketzerisch genug, diesen Ausgang der Dinge nicht einmal zu beklagen, — sei es auch nur, um gegen die augenblicklich allerwärts um sich greifende Übung, Ausstellungen grundmodernen Charakters mit einem historischen Putze zu verbrämen, in den Vorhöfen derselben den Beschauer durch ein geschichtliches Kolleg hindurchzuquälen, bescheidene Verwahrung einzulegen. Einer auf breitester Grundlage aufgebauten historischen Ausstellung, wie jener unvergessenen des Jahres 1877, die zur Einweihungsfeier des neuen Gebäudes der Wiener Akademie mehr denn anderthalb Jahrhunderte österreichischer Kunst vor dem Beschauer entrollte, eignet ein wissenschaftliches und erziehliches Verdienst, das keines Rühmens bedarf; auch auf kunstgewerblichem Gebiete, wo die geschichtliche Kontinuität im Ganzen seltener unterbrochen ist, die

Fäden sich in klarerem Flusse hin und widerspinnen, mag Altes und Neues sich mit Erfolg zu gemeinsamer Heerschau verbrüdern. Die Kreise jedoch, an deren Adresse sich unsere Kunstausstellungen richten, wollen genießen und nicht belehrt werden. Nur die Kunstsimpelei, die ja, weiß Gott, bereits üppig genug ins Kraut geschossen ist, schmarotzt einen solchen, immer mehr oder minder in den Anhang verwiesenen Stegreifkursus durch, während der Appetit des großen Publikums erfahrungsgemäß nach Musikkorsos und geschmackvollen Einlagen ähnlicher Art weit eher stünde. Für den ehrlich naiven Kunstfreund bleibt es aber eine harte Zumutung, sich Wand an Wand mit den Erzeugnissen des jüngsten Tages und jenen einer vergangenen, oder noch schlimmer halbvergangenen und darum historisch noch nicht abgeklärten Zeit, wie eben auf unserer Ausstellung, auseinanderzusetzen. Man kann doch, um sofort auf diese zu exemplifiziren, keinem unter ihnen es sonderlich verargen, wenn er etwa von den bäuerlichen Prachtfiguren und dem lebendig-getreuen Konterfei des Pasinger Kirchleins bei München auf Karl Fr. Smiths „In der Kirche" kommend, vor Waldmüllers „Perchtoldsdorfer Hochzeit" dem Aktschluß eines ländlichen Schauspiels, bei dem die Schauspieler Tableau bilden, beizuwohnen vermeint! Vom Künstler zu schweigen, der durch das gesteigerte Hochgefühl seiner technischen Überlegenheit in der Pietätlosigkeit gegen die Altvordern — zumal wo der Leibmaler fehlt, dem er sich zu tief verschuldet weiß, um undankbar zu werden — nur bestärkt wird. Jedoch auch wer durch historische Brillen zu sehen gewohnt ist, wird seine liebe Not haben, bei solcher Konfrontation der Alten und Modernsten beide mit gleichem, d. h. sehr verschiedenem Maßstabe zu messen, — um so mehr wenn ein Bruch mit der Tradition zutage steht, wie in der österreichischen Kunst dieses Abschnittes, die nach dem Ausleben der durch Peter Krafft gepflanzten bodenständigen Wiener Genremalerei eines Danhauser, Fendi, Waldmüller in den fünfziger Jahren sich immer entschiedener fremden Einflüssen in die Arme zu werfen begann. Das gesegnete Regiment des gefeierten Herrschers macht eben Epoche in der österreichischen Kunstgeschichte, aber höchstens in der Architektur bildet es eine solche. Überschlägt man die Summe dieser rein prinzipiellen Bedenken und örtlichen Schwierigkeiten, so muß man nur um so unumwundenere Anerkennung der kommissarischen Thätigkeit Albert Ilgs zollen, der als bewährter Kenner vaterländischer Kunst es gleichwohl zuwege gebracht hat, auf der gegönnten Scholle uns wenigstens die Hauptmeister dieser vierzig Jahre in einer Auswahl bedeutsamer, öffentlich teilweise noch nicht oder selten gesehener Schöpfungen vorzuführen. [1])

Unter den in die bezeichnete Periode noch aus dem Vormärz herüberragenden Spitzen der altwiener Schule — die ausgestellten Werke stammen zumeist aus dieser ihrer Glanzzeit — hat Waldmüller seine Wirkung auch heute noch verbrieft. Nur läßt sein rosiges Carnat, der beständige Ausdruck einer von Gesundheit strotzenden Unschuld, der Himmel voller Geigen, der über allen seinen Bildern hängt, ihn in Kinderdarstellungen wie der herzigen „Christbescherung" erquicklicher erscheinen, als in der berühmten „Hochzeit" und dem „Erwachen zum neuen Leben" (s. d. Abbildung), wo aller gemütliche Reichtum uns über die Abwesenheit jeder schärferen Charakteristik und den hierdurch hervorgerufenen Eindruck der Leere nicht hinwegtrösten will. Gleich einer Illustration zu einem Gedichte Joh. Gabr. Seidls mutet uns die taufrische „Rast im Walde" an. Derselbe leider etwas giftig grüne Baumschlag begegnet uns unsäglich zart abgetönt auf der „Ruine von Schönbrunn", einer Landschaftsminiatur von delikatestem Schmelz. Ausgesprochen das Vorbild von Elfenbeinminiaturen, deren hohe Leistungsfähigkeit übrigens das ausgestellte Selbstbildnis Daffingers belegt, verraten zwei kleinere Porträts des Meisters. Nach ihm behagt uns aus der Gruppe der Genremaler Alb. Schindler am meisten in dem stimmungsvollen „Kreuzgang" und dem vom urwüchsigsten Humor erfüllten, leider unvollendeten Aquarell „Auf der Schießstätte"; in

1) Aus der Feder A. Ilgs rührt auch die schön ausgestattete „Denkschrift" her, welche die illustrirte Ausgabe des Ausstellungskataloges bevorwortet und in großen Zügen den Entwickelungsgang der Wiener Kunst seit dem Regierungsantritte des Kaisers zeichnet; das Titelblatt des Kataloges hat mit gewohnter Erfindungsgrazie Karl Karger entworfen.

seinen gern sentimental angehauchten Soldatenbildchen erweist er sich als der nach Krafft zweitälteste Ahne unseres unermüdlichen Fr. Friedländer („Die vier Temperamente", „Hauskonzert"), beiläufig bemerkt, neben den Armeelieferanten, wohl eines der wenigen Civilisten Mitteleuropa's, die von einem Zukunftskriege einen Gewinn gewärtigen dürfen: neue Invaliden. Launig beobachtete der Fendi-Schüler Joh. Fr. Treml seine „Frohnleichnamsprozession"; Reiters „Kaffeeköchin" zeigt altholländische Einflüsse bereits mit beinahe ebenso feinem Verständnis und kongenialer Nachempfindung verarbeitet wie des Weimaraners Max Thedy goldtöniges Kücheninterieur im deutschen Saale. In Danhausers Spuren wandelte der Waldmüller-Schüler Löffler-Radimno mit seiner „Unterbrochenen Verlobung". Der „Österreichische Landseer" Fr. Gauermann ist durch eine lustige Jugendarbeit „Der Postillon" — von dem Spitzweg gelernt haben könnte — und zwei auch landschaftlich anziehende Kapitalstücke seiner reifsten Zeit, das „Scheibenschießen" und die „Schmiede", gut vertreten. Da Meister Pettenkofen fernblieb, muß man sich an dem Widerscheine seiner Kunst in den sonnigen Bildchen Joh. Gualbert Raffalts und Straßgschwandtners genug sein lassen.



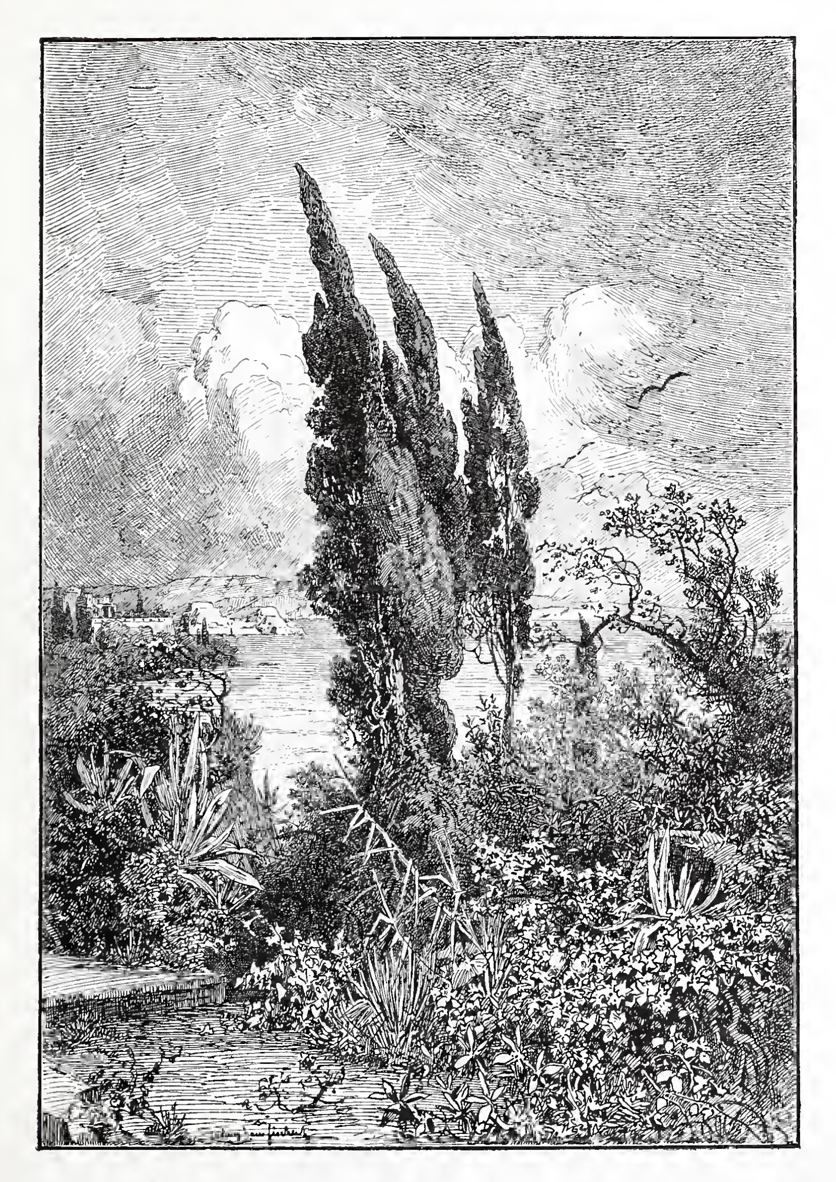
„Mutterliebe", Gruppe von Hans Bitterlich.

Von den beiden Landschaftern, die als Schulhäupter am Eingang unserer Periode stehen, gelangt Thom. Ender in zwei italienischen Landschaften besser zur Geltung als Fr. Steinfeld mit einem dürftigen Alpensee. Auf bescheidenem Raume erzielt Ant. Hansch in einer Hochgebirgslandschaft heroische Auffassung, indes Halauska mit seinem „Mainthale" dicht an Lessing heranrückt. Selleny's „Insel St. Paul" bringt den großzügigen Schilderer der Atlantis in Erinnerung, der klassicirende Markó kommt mit einem prächtigen Blick auf Rom und einem Poussinschen Ideallandschäftchen zu Ehren; Höger, Ign. Raffalt, Feid, Böscher, Holzer reihen sich an. — Im Porträtfache nimmt Amerling nicht bloß den Seniorenrang ein. Durch eindringendes physiognomisches Verständnis und warmes Sfumato ragt der Grillparzerkopf (im Besitz der Stadt Wien) hervor; wir bringen davon im nächsten Heft eine Reproduktion; das Kniestück des greisen Thorwaldsen läßt die Konturen der Persönlichkeit zu spießbürgerlich weich zerfließen, um sich mit den kernhaft großen Bildnissen von Pet. Heß in der Neuen Pinakothek und Galerie Schack in München messen zu können. Die beiden tüchtigen Knabenporträts des Kaisers und des Fürsten Schwarzenberg in einer freilich kulissenmäßigen Landschaft

sind schon darum interessant, weil sie überliefern, welche harmlose Vorstellung man in den Vierzigerjahren von der Tageslicht-Malerei hegte. Auch Kriehuber, Schrotzberg, Umlauf, Aigner, Rahl — diesen in seinem letzten Bildnisse mit noch unfertigen Händen — hat man Gelegenheit als Porträtisten schätzen zu lernen. Das in venezianischer Farbenglut schimmernde Frühwerk „Parisurteil" deutet wenigstens in den eigentlichen Schöpfungsbereich Rahls hinüber; der Geist seiner Schule spricht sich in zwei anmutigen Deckenentwürfen Ed. Bitterlichs aus. Die neudeutsche Kunst trieb in Österreich einen stolzen Seitensproß, und bis nach Tirol und Vorarlberg hinein schlugen die Wellen der katholischen Romantik, wie uns auf der Ausstellung Fr. Plattners Aquarellskizzen zu Kirchenfresken und des Bregenzers Gebhard Flatz' interessante Tafel: „Fra Angelico, die Madonna malend" belehren. Von Führich sieht man den lieblichen „Gang Mariens über das Gebirge", „Jakob und Rahel", den koloristisch reichen „Christus auf dem Wege nach dem Ölberg" und den in der Härte des Vortrags an die Frescomanier streifenden Spätling „Der Graf von Habsburg". Die Cornelianer Leop. Schulz (Befreiung Friedrichs des Schönen) und Christian Ruben (Schlacht bei Lipan) erscheinen als Träger des Geschichtsbildes, Kupelwiesers „Betender Moses" vergegenwärtigt den monumentalen Höhendrang der Richtung. Karl Blaas (Heilige Katharina, von Engeln getragen), Bonaventura Emler (Paradies) vertreten die zweite Generation des heimischen Nazarenertums, in welchem der Zug des österreichischen Naturells auf die blühende Sinnlichkeit des Farbenlebens bereits unaufhaltsam zum Durchbruch kommt — nicht zum Segen des Kartonstils, der nur gerade soviel Farbe vertrug wie die Klosterbrüder von S. Isidoro auf der mageren Palette hatten. Daß mit der Hedschra von der Wiener Akademie die neuchristelnde Ära einsetzt, betont eine der fürstlich Hohenloheschen Sammlung entlehnte Folge ausgezeichneter Blätter Overbecks und Jul. Schnorrs, unter denen nur die „Auffindung Mosis" des Ersteren in ihrer augenfälligen Nachahmung Dürers und drei markig hingesetzte Federzeichnungen Schnorrs zur Bibel hervorgehoben seien. Natürlich fehlt hier nicht der Vollblut-Wiener Schwind, dessen Bleiskizzen zur Elisabethlegende wahrhaft unverwelklichen Schönheitszauber atmen und der letzte Epigone dieser Frühkunst des Jahrhunderts, Ed. Jak. Steinle (Aquarellmadonna; Zeichnungen).

Die ersten Regungen kosmopolitischen Geistes, die ja nicht bloß in der österreichischen Kunst den Anbruch der Neuzeit ankündigen, läßt die Ausstellung in zwei an sich nicht gerade bedeutenden Bildern des Amerling-Schülers Herbsthoffer verspüren, die, Paris 1840 und 1846 datirt, die Muster der Geschichtsromantik eines Nic. Robert-Fleury u. A. getreulich wiederspiegeln. Mit seiner lebhaft gestimmten, aber in der Zeichnung unzulänglichen „Herausforderung" (1872) geraten wir vollends in modernes Fahrwasser. Da wären Czermak und W. Koller zu begrüßen, die bei Gallait gewinnreiche Lehrjahre verlebt, Bühlmayer, der Rud. Koller in Zürich aufgesucht. Der geniale Arth. Grottger, den man mit Recht Chopin verglichen, nimmt uns wieder einmal mit seinem Kartoncyklus „Lituania" gefangen und leitet zu einem Häuflein jung verblichener Talente über: dem liebenswürdigen Kurzbauer (Abgewiesener Freier), Gust. Kunz, einem ihm verwandten Erzählertalent, H. Schühly, den Schleich inspirirte, dem Matejko-Schüler Lipinski, Marie von Parmentier. Laufbergers „Partie aus dem Prater" wirkt im Aquarell farbiger als im Ölbilde; auch Em. Stöcklers völlig bildmäßige Aquarelle verlautbaren in nichts, daß der treffliche Künstler, dem Eug. v. Blaas manches danken mag, noch unter Thom. Ender seine Laufbahn begonnen. Der Pfadfinder der modernen österreichischen Landschaft, Alb. Zimmermann, ist durch den „Sturm im Hochgebirge" von bekannt großartigem Wurf repräsentirt. Gleich einem steinernen Gaste schaut Feuerbachs römisches Frauenbildnis in die fremde Umgebung, auch in der breiten Modellirung, der sonoren Farbengebung, dem großartigen Impasto sich plastischer Wirkung nähernd. Makart kommt mit einem Rococoporträt und den „Beiden Freundinnen" entschieden zu kurz; nur die in Duft und Farbe zitternde „Siesta am Hofe der Medici" ist von seinem eigensten Genius getränkt. Um so reicher erscheint Canon bedacht: auf die Karlsruher Zeit geht die zahme „Bajadere" zurück, der man unbedenklich einen Gouvernanten-

posten anvertrauen könnte; Rubens und Tizian haben den Künstler, der ja einen Großverschleiß mit den Tonschönheiten der Alten betrieb, zu der „Ruhenden Venus“ begeistert; in dem Hausaltar mit der thronenden Madonna übersetzt er eine Komposition des Meisters des Todes Mariä in die Belliniske Mundart; tüchtig ist das Porträt eines Wiener Kunstkritikers; am meisten er selbst ist er immer noch in der „Loge Johannis“. Der einzige



Garten der königlichen Villa in Corfu. Von Ludwig Hans Fischer.

Rud. Alt endlich durfte es wagen, sich in der historischen Abteilung und zugleich unter den Modernen zu zeigen, ja auf der ersteren von einer neuen Seite: als Ölmaler. In der That, das prächtige Bildchen der Prager Theynkirche (1843) läßt es bedauern, daß er sich so ausschließend auf das Aquarell zurückgezogen, dessen Technik er übrigens 1855 in der „Ansicht von Wien“ und schon weit früher bekanntlich in kaum geringerem Grade meisterte als heute in zwei Salzburger Prospekten.

Was sich an Plastik in den Rahmen der Ausstellung eingliedern ließ, Statuetten und Büsten von Marchesi, Bauer, Cesar, Gasser, Fernkorn — ein reduzirter Bronzeabguß

seines herrlichen St. Georg — eine Medaillenkollektion aus der Wiener Münzstätte mit jenen Jos. Dan. Böhms an der Spitze, dient lediglich zur Illustration der bildnerischen Thätigkeit in den ersten Regierungsjahren des Kaisers. Ihr neuester Aufschwung ist aufs innigste mit der großen Baubewegung verknüpft, die das Stadterweiterungsdekret (1858) ins Leben rief. Die ältesten Wahrzeichen der architektonischen Verjüngung Wiens — das glorreichste Kapitel in der Geschichte des kaiserlichen Kunstregime's — die Altlerchenfelder Kirche, das Arsenal, das Franz-Josefsthor, veranschaulicht eine Anzahl photographischer Reproduktionen; vor den Originalrissen und Aquarellansichten der Monumentalbauten Ferstels, Schmidts, Hansens, Hasenauers, Wielemans' werden wir noch einmal in jene Werdezeit zurückversetzt, die nun bereits Gegenwart geworden.



Motiv bei Emden, von C. Onken.

In die Besprechung der Modernen übertretend, wenden wir uns zunächst dem Genre und dem Zeitgemälde zu — die Gattungen fließen freilich oft genug in einander — um die Breitseite unseres Berichtes abzuschließen. Sieht man von den bereits in den Hafen der Berliner Nationalgalerie und anderer öffentlichen Sammlungen eingelaufenen Werken, wie den von den letzten größeren Ausstellungen her bekannten Wanderbildern ab, so drängt sich die Beobachtung auf, daß gerade die Meister, deren Namen schon zum eisernen Inventar der neuesten Kunstgeschichte gehören, dem rüstigen Nachwuchs gegenüber nicht immer das Feld behaupten und daß die Flagge vielfach die Ware decken muß. Vater Homer hält in mehr als einem Saale sein Schläfchen.

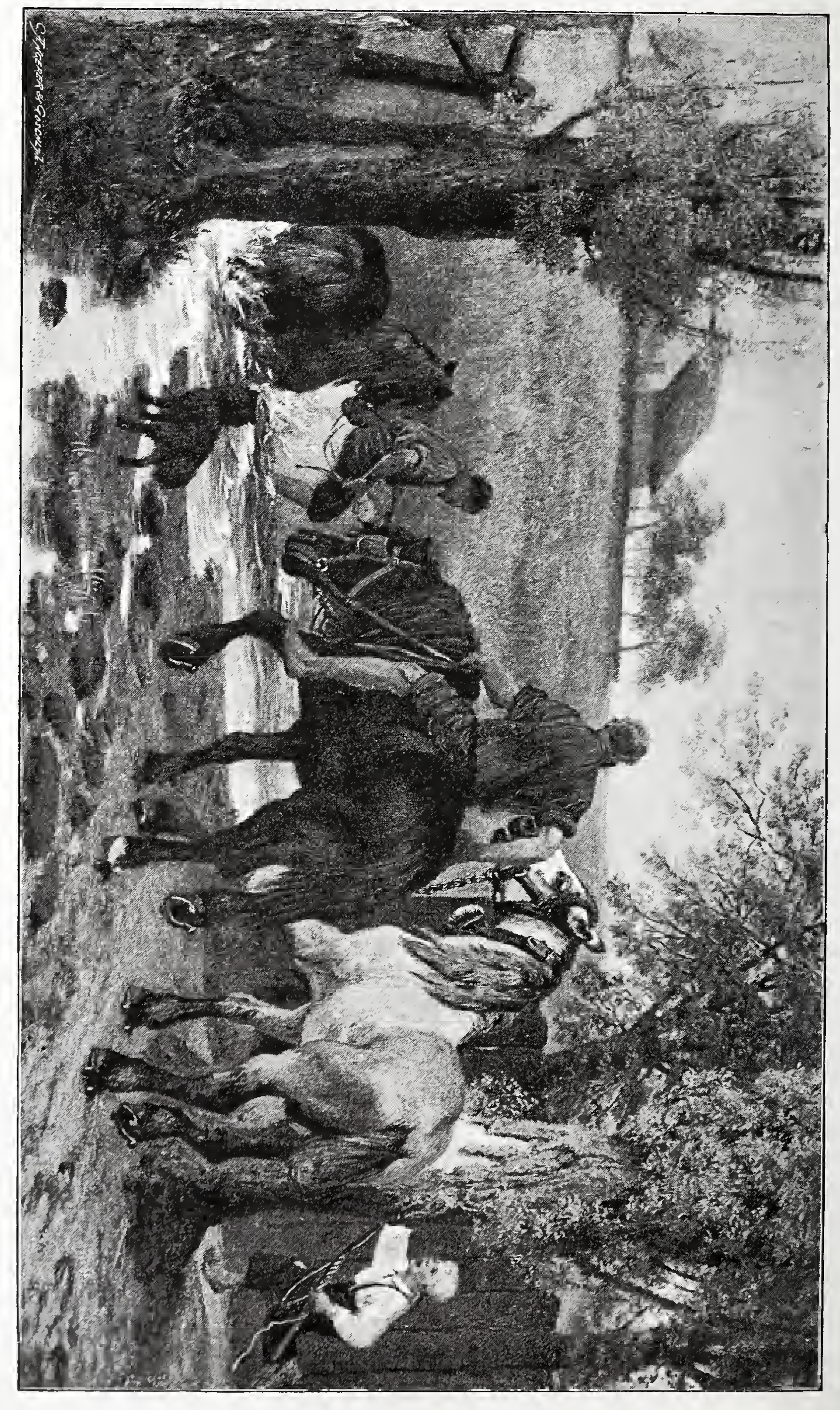
Vautiers „Bange Stunde" lädt uns in die Krankenstube eines schwarzwälder Bauernhauses. Auf einem vor den Alkoven gerückten Lehnstuhl sitzt, in Kissen und Decken ge-

bettet, die Hausfrau, welcher der greise Landarzt mit besorgter Miene die Pulsschläge zählt. Angehaltenen Atems lauscht die Familienrunde: der junge Ehewirt mit dem strammen Ältesten zur Seite, die pflegende Schwester zu Häupten der Kranken, mit Mühe ihr Schluchzen erstickend, Großmütterchen, das die beiden Jüngsten betraut, die bildhübsche Magd in der Thüröffnung, die nicht einmal wagt mit der schon aufgenommenen Schürze nach den nassen Wimpern zu fahren. Mit gewohntem Geschick hat der Künstler den fruchtbarsten Moment der Situation ergriffen, — wenn nur die Palette sich dienstwilliger bezeigt hätte. Allein die Modellierung ist flau, das Kolorit kraftloser als — die Patientin, die neben einer vorübergehenden Ohnmacht nur an einer allerdings schmerzlichen Verzeichnung der so wehmütig auf den Gatten gehefteten Augen zu leiden scheint. Daß die anheimelnde Wohnstube mit Wandspind und Kachelofen sehr echt geraten, ein Paar Kernfiguren wie der vertrauenerweckende Dorfmedikus und das frische Schwarzwaldkind an der Pforte ergötzen, davon ist bei Vautier füglich kein Aufhebens zu machen. Auch vor den „Schachspielern" mag man sich an den lebensvollen Gestalten der Hochwürden und seines Partners, des Dorfnotabeln gütlich thun, ohne daß darum dem Bildchen das „cachet" der Meisterhand nachzurühmen wäre — von einem Vergleich mit Meissonier zu schweigen.

Wie Vautier, besitzt Defregger das Geheimnis, den Betrachter in sein Bild hineinzuziehen, uns zum Chorus der dargestellten Handlung zu machen. Lacht auf dem Salontiroler die ganze Leinwand, so lächelt in dem „Feierabend auf der Alm" die halbe und wir mit ihr; die Kosten des Spaßes trägt diesmal ein täppischer Älpler, ein sogenannter „Simmler", der, von seiner Unwiderstehlichkeit überzeugt, unter verschmitzt-dummem Schmunzeln sich für den Sonntag schön macht. Wieder bietet der Meister eine Galerie seiner köstlichen, freilich großenteils nicht zum ersten Male gesehenen Pusterthaler Typen, eine reizvolle Kinderepisode im Mittelgrunde: ein Bube dem Schwesterchen, das Hagebutten zu einem Kranze aufzieht, andächtig auf die Finger blickend — jedoch die summarische Ausführung, die die fesselnde Scene nur notdürftig markiert, läßt uns halbbefriedigt von dem Bilde scheiden. Diese gerade im Genrefache übel angebrachte Vernachlässigung der malerischen Toilette, die Pinselstenographie, mit der neuestens manche Größe die technische Seite abfertigt, — wie ausgesungene Tenore ihren Part mehr sprechen als singen — beeinträchtigt auch den Wert der gut erzählten „Schuldverschreibung" des Düsseldorfers F. Brütt. Als gewiegter Kulturschilderer bewährt sich Bokelmann des Neuen in seinem „Nordfriesischen Begräbnis". Scharf setzen sich die wetterharten Charakterköpfe der männlichen Leidtragenden, die verweinten, von schwarzen Hauben und weißen Schleiern umfangenen Gesichter der Frauen von der durchsichtig kühlen Frühlingsluft der Marschen ab (unangenehm nur das harte Indigorot im Carnat); das herb Verschlossene, die urtümliche Stammeskraft leiht auch ihrer Trauer eine tiefe Resonanz, die mit einem helleren Tone nur der Knabenchor, der aus unbekümmerter Brust sein Lied herausschmettert, durchbricht. P. Meyerheim macht uns zu Zeugen der heiteren Begegnung einer auf dem Spazierritt durch den Wald begriffenen Gutsherrschaft mit einem Zigeunerlager. Ein Knäuel brauner Kinder balgt sich um die von der jungen Frau gespendeten Münzen, indes der Hauptmann der Bande ihrem Gemahl seinen Wunsch nach einem Glimmstengel in beredter Geberdensprache kundgiebt. Hie und da schlägt der Einfluß älterer Bilder von Knaus vor; die drastische Pantomimik des Wandervolkes aber hat der Künstler wie in der „Wildenbude" (1874) zuverlässig nur dank seiner klassischen Tierstudien — eine Tigerfamilie fand auf der Ausstellung einen leider höchst ungünstigen Platz — so lebendig zu belauschen vermocht.

Läßt man die jungdeutschen Realisten Revue passiren, so wächst im Hintergrunde nur das Piedestal Altmeister Menzels. Mag er in der Schmiede zu Gastein einkehren oder das Bild einer Bauernprozession auf die Leinwand werfen, mag er das Badeleben am Kissinger Wärmekessel oder auf der Terrasse eines Kurgartens als kaustischer Beobachter festhalten, mag er aus dem Jahrhundert des großen Krieges und der Allongeperücke stoffliche Anregung schöpfen — überall dient ihm der unfehlbare Duktus seiner Hand, der den

Pulsschlag jedes Organismus zu behorchen versteht, und der malerische Reiz, über den er im Aquarell freilich in sehr viel höherem Grade als im Ölgemälde gebietet, nur als Mittel



Pferdeschwemme, von Th. Schmitson — Sammlung Eggers.

zum Zweck: den innersten Lebensgrund seiner Menschen aufzudecken, den Genius des Volkes, der Epoche, des Lokals in ihnen und der Scenerie zu entbinden. (Fortsetzung folgt.)

Die Auktion Eggers in Wien.

Mit Abbildungen.

Wer von Wien aus nach Vöslau oder nach einer anderen entfernteren Station der Südbahn fährt, der sieht links vom Bahnhof Baden einen kleinen Ort mit Park und Schloß liegen, von dessen Turm nicht selten die schwarzweißrote Fahne weht. Es ist Leesdorf, der gegenwärtige Besitz des Herrn Theodor Eggers, eines deutschen Reichsangehörigen (geborenen Hamburgers), der hier seit längeren Jahren seinen ständigen Aufenthalt genommen hat. In den Räumen des Schlosses, nur den Freunden des Eigentümers zugänglich, war bis vor kurzem die gewählte Sammlung moderner Gemälde aufgestellt, welche Ende dieses Monats in Wien durch H. O. Miethke unter den Hammer kommen soll.

Wir haben bereits in mehreren, den Inhalt der Sammlung und ihren prächtigen Katalog im Allgemeinen schildernden Notizen auf das bevorstehende Ereignis hingewiesen und wollen heute etwas näher auf die Hauptkampfsobjekte der Auktion eingehen, von denen mehrere den Lesern hierbei in Abbildungen vorgeführt werden.

Von einigen wenigen Werken altitalienischer und niederländischer Meister, Kopien nach alten Gemälden, Kupferstichen und Skulpturen abgesehen, umfaßt der zur Auktion gelangende Kunstbesitz des Herrn Eggers nur Schöpfungen von Malern des laufenden Jahrhunderts, und zwar von Meistern der deutschen, österreichischen, italienischen, spanischen, französischen, skandinavischen und niederländischen Schulen. Man sieht es der Auswahl an, daß sie von dem feinsten Geschmacke getroffen wurde, und daß der glücklichen Hand, welche nach dem Besten griff, auch die hinreichenden Mittel zu Gebote standen, um von den Koryphäen die glänzendsten Werke erringen zu können.

So haben wir in erster Linie A. von Pettenkofen, den unübertroffenen Meister der Wiener Genremalerei, noch niemals in einer so großen und kostbaren Reihe von Perlen vereinigt gesehen, wie sie uns in den 24 Bildern der Sammlung Eggers vor Augen tritt. Der geistvolle Naturalist kann hier nach allen Seiten hin studirt und gewürdigt werden, vornehmlich in jenen kleinen reizenden Schilderungen des Marktlebens der ungarischen Bauern, welche seine Spezialität bilden. Drei der Pettenkofenschen Gemälde stammen aus der Galerie Gsell. — Dieselbe Provenienzmarke tragen die drei kostbaren Bilder des unvergeßlichen Teutwart Schmitson („Dürstende Kühe", „Die Pferdeschwemme" und „Die Flößer"), gleich stark im Kolorit wie in der fesselnden Lebendigkeit der Naturbeobachtung (s. d. Abbildung). Sie wären alle drei würdig, in unsere großen öffentlichen Galerien überzugehen. — Dasselbe wünschten wir dem herrlichen figurenreichen Bilde des frühverstorbenen Ed. Kurzbauer: „Im Trauerhause" (s. d. Abbildung), einer seiner letzten und an malerischen wie an geistigen Qualitäten bedeutendsten Schöpfungen, die ihren richtigen Platz im Wiener Belvedere fände. — Von berühmten Österreichern sind ferner R. Alt, mit einem seiner seltenen Ölbilder (Tempel des Antoninus und der Faustina), L. Passini, der stets gern gesehene Aquarellist, mit einer duftigen Mädchengestalt im Blumengarten, dann Makart, G. Max, C. Marko, J. Mařak, Eugen Jettel, alle mit höchst charakteristischen Werken ihrer besten Jahre vertreten.

Die norddeutschen Schulen werden vor allem durch die Hauptmeister der Düsseldorfer Genre- und Landschaftsmalerei glänzend repräsentirt. Einen reizvolleren Knaus als den vom Jahre 1879 datirten „Kinderreigen" haben wir kaum noch gesehen. Vier ganz nackte Buben und ein nur mit dem Hemdchen bekleidetes Mädchen tanzen einen Ringeltanz. Man kann sich nichts Lieblicheres, in Zeichnung und Farbe Frischeres und Freundlicheres denken.



Im Trauerhause, von Ed. Kurzbauer. — Sammlung Eggers.



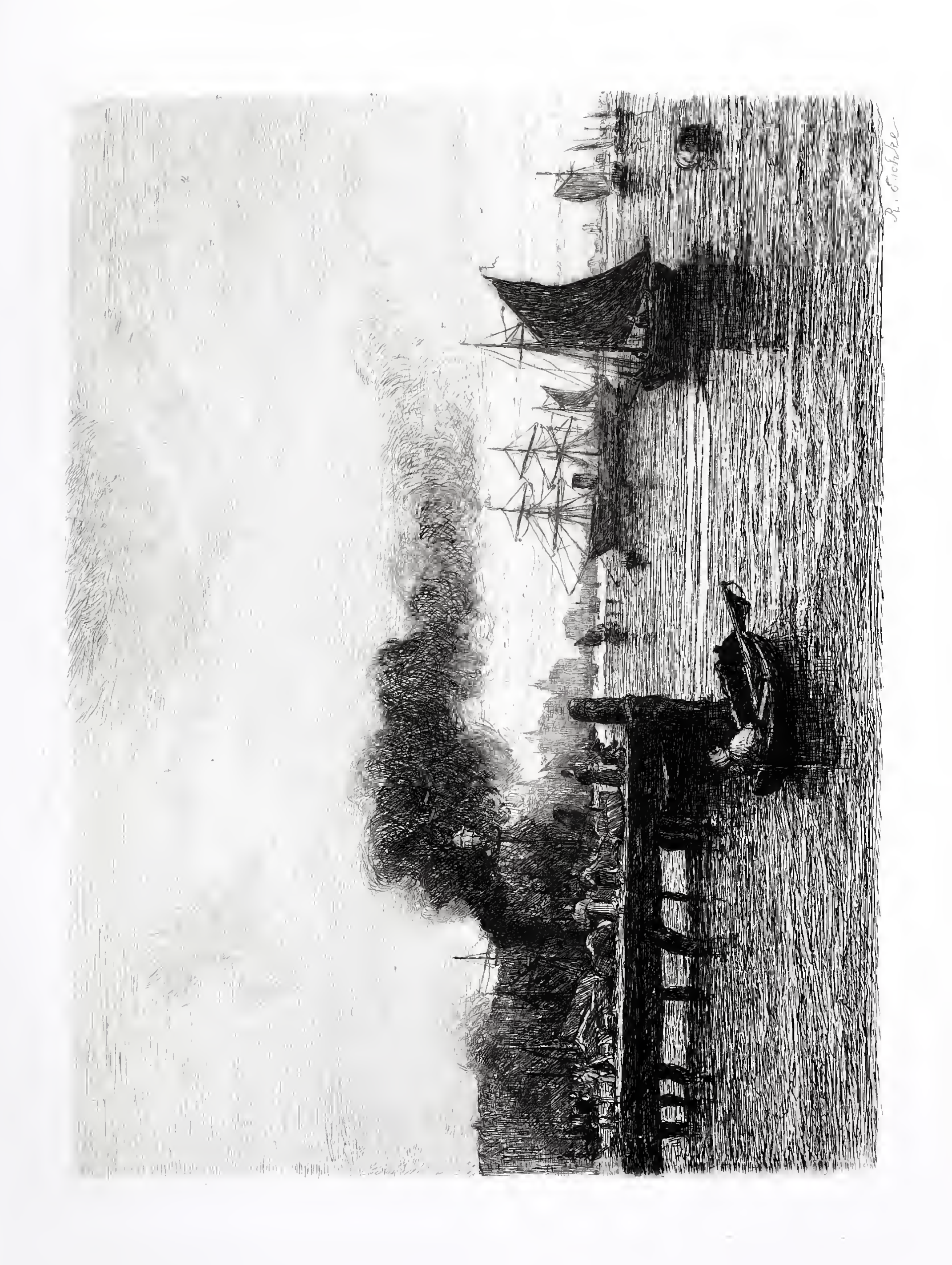
„Zum Wappen von Flandern“, von Fl. Willems. — Sammlung Eggers.

Dazu kommt noch ein zweites kleines Bild des Meisters, die sorgfältig ausgeführte Skizze zu den „Falschspielern" in Düsseldorf. — Der stets willkommene Benj. Vautier präsentirt sich uns in drei Werken: „Hohe Zeche", „Maler auf der Studienreise" und „Schwerer Anfang", von denen wir dem letzteren die Palme reichen möchten. Es ist ein köstliches Stück echter Stimmungsmalerei von delikatester Ausführung und freundlichstem Ton. — Unter den älteren Düsseldorfer Landschaftern verdient C. F. Lessing den Vortritt, mit seiner „Landschaft mit Schmugglern" vom Jahre 1864, einer jener durch die schlichte Größe der Naturauffassung imponirenden Kompositionen, wie sie der Meister den mittel- und norddeutschen Gegenden (dem Gebiete der Eifel namentlich) abzugewinnen wußte. — Daran reihen sich die Gebrüder Achenbach mit nicht weniger als sieben Gemälden, von denen auf Andreas fünf aus den fünfziger bis siebziger Jahren, darunter mehrere seiner charakteristischen Strandbilder aus den Niederlanden fallen, während Oswald namentlich durch eine sonnige Landschaft von der Küste bei Sorrent schön vertreten ist.

Von den übrigen Landschaftern oder der Landschaft verwandten Meistern seien hier gleich angeschlossen: Eduard Hildebrandt („Madura" und „Sonnenuntergang auf Ceylon"), Gleichen-Rußwurm („Der Rehwechsel", hoher Buchenwald in Herbststimmung), Hugo Knorr („See im norwegischen Hochlande"), Josef Brandt („Polnische Fuhrwerke auf einer Landstraße") und Charles François Daubigny („Dorf an einem Flusse" vom Jahre 1870). Das letztgenannte Bild, ein Motiv der allerschlichtesten Art, das durch Farbenkraft und Geist zu brillanter Wirkung gebracht ist, repräsentirt den Meister in der glücklichsten Weise.

Unter den deutschen Figurenbildern erwähnen wir noch: Karl von Piloty's „Bürgermädchen in altdeutscher Tracht", welches das Talent des Künstlers weit angenehmer veranschaulicht als viele seiner pomphaften Historiengemälde; ferner den reizenden kleinen „Nürnberger Pferdemarkt" von Wilhelm Diez mit seinem bunten Getreibe und der turmreichen Stadtsilhouette im Hintergrunde, und wenden uns jetzt den ausländischen Genrebildern zu, welche einen besonders wertvollen Bestandteil der Sammlung bilden.

Mit offenkundiger Vorliebe hat Herr Eggers die modernen Italiener kultivirt. An erster Stelle ist hier das „die Rechtsfrage" betitelte Bild von Luigi Busi zu nennen, welches aus Anlaß seiner Ausstellung in Mailand mit dem Staatspreise ausgezeichnet wurde, und die Eigenschaften der neueren italienischen Genremalerei, scharfe Detailbeobachtung und blühendes Kolorit, in ansprechendster Weise zur Schau trägt. Die Scene führt uns in das Zimmer eines Rechtsanwalts, welcher den drei bei ihm erschienenen Personen, einer jungen Dame in Trauer und ihrem Elternpaar, die Folgen einer nicht rechtsgiltig geschlossenen Ehe auseinandersetzt. Dieser Vorgang ist mit solcher Sicherheit aufgefaßt und in so fein abgestufter Charakteristik durchgeführt, daß der Verfasser der Vorrede des Katalogs mit Recht sagen konnte, das Bild „veranlasse den Beschauer unwillkürlich, in Gedanken den Roman vollends auszuspinnen, der hier in seinem Schlußkapitel illustrirt erscheint." Andere treffliche Bilder sind von dem Florentiner Tito Conti, von Vinea und von Boldini, der einmal ernstlich als Rivale Meissoniers gepriesen wurde, zu verzeichnen. — Für die französische Genremalerei treten Toulemouche und Fichel, für die spanische Schule der stets geistreiche Fortuny mit einer von Roibet staffirten „Partie aus der Alhambra" in die Schranken. — Den Schluß unserer Blumenlese mögen die Niederländer machen, die wieder mit einem besonders zahlreichen und erlesenen Kontingent auftreten. In seinem vollen Glanz erscheint Florent Willems namentlich in dem anmutigen Kostümstück „Zum Wappen von Flandern", das uns in das so betitelte Geschäft eines Seidenhändlers führt und hier die beste Gelegenheit bietet, die Virtuosität des Meisters in der Wiedergabe der dort aufgespeicherten Stoffe zu bewundern (s. d. Abbildung). In dem Seidenhändler, der eben zwei anwesenden vornehmen Damen und einem Kavalier einen kostbaren Damaststoff vorzeigt, hat sich der Künstler selbst porträtirt. Auch Josef Lies, Alfred Stevens, Herman Ten Kate, W. Verschuur und der Brüsseler Marinemaler P. J. Clays haben ihr Bestes beigesteuert, um den Ruhm der Schule aufrecht zu erhalten. Ein besonders tiefes Kompliment verdient der bei uns wenig bekannte Charles Verlat für sein ganz meisterhaftes Bild einer Katze,



Stille und heimliche Einsamkeit umschwebt das Ganze. — Ein höchst merkwürdiges Blatt bringt wiederum Ad. Menzel, das die Bezeichnung „Stille Teilnahme" womöglich noch rätselhafter macht. Eine überaus charakteristisch gezeichnete weibliche Figur von etwas schwiegermütterlichem Habitus starrt gespannt und finster brütend vor sich hin; hinter ihr erscheinen zwei andere mit nicht minder parzenhaft düsteren Mienen, beide ganz leicht angedeutet, wie Visionen. Man wird angesichts dieser Gestalten lebhaft an den Schwurgerichtssaal erinnert. Wieder zeigt sich, wie wenig Menzel geneigt ist, seine weiblichen Gestalten mit Liebreiz zu umkleiden. Er scheint dies so ängstlich zu vermeiden, daß man in der That dem Gedanken Raum geben könnte, die Darstellung des Anmutigen entziehe sich seinem Stifte völlig. Auch die neueste (16.) Lieferung des großen Menzelwerks, welche herrliche Studien aus den vierziger Jahren enthält, legt dafür Zeugnis ab. Menzel giebt seinen Frauengestalten keine Liebenswürdigkeit, keine Liebebedürftigkeit mit; alle haben harte, strenge, fast unversöhnliche Züge; scharfe Blicke und bittere Worte, aber keine süßen Liebestöne und schmeichelnden Bitten scheinen von ihnen ausgehen zu können. Welch eine lieblose Kunst, die absichtlich alles Zarte, Weiche vermeidet und nur das Herbe, Bittere aus den Menschenblüten zieht! Daher kommt es, daß, wer sich lange mit Menzel beschäftigt hat, nur eine einseitige Befriedigung fühlt. Von der künstlerischen Höhe, auf der er fast vereinsamt ist, sieht der tiefernst blickende Künstler die Menschen wie mit dem Auge des Staatsanwalts und ist eher geneigt, anzuklagen, als zu entschuldigen, eher zu verschärfen als zu verschönen. Freilich werden auch die Vorzüge Menzelscher Kunst sofort offenbar, wenn man ein Blatt von anderer Hand dagegen hält. — Es folgt ein kleines Genrebild „Große Wäsche" von M. Seemann, das im Gegensatz zu jenem unfertig und verschwommen wirkt. Der Künstler dieses Blattes ist noch nicht Herr der Technik; er weiß selbst mit unzähligen Strichen die Form nicht deutlich herauszuheben, wie die dunkle Wand des Hintergrundes beweist, von der man nicht sagen kann, ob sie einen Wald oder eine Mauer oder vielleicht etwas anderes darstellen soll. Das Figürchen, welches die Wäsche seiner Puppe im Brunnentroge reinigt, ist sichtlich mit Liebe gezeichnet; doch erscheint das Blatt reizlos, weil es ihm am Helldunkel mangelt, abgesehen von den unklaren Formen. — Den Beschluß macht ein als tüchtiger Zeichner bekannter, auf naturalistischen Bahnen wandelnder Künstler: F. Skarbina, der einen jungen Elegant und zwei Damen vom Ballett mit gewohntem Geschick darstellt. Das Blatt ist nicht ohne pikanten Reiz.

— l. Einquartirung, Radirung von E. Pickel nach einem Gemälde von Claus Meyer. Der glückliche Nebenbuhler der niederländischen Kabinettsmaler, eines Pieter de Hooch, Jan van der Meer und Netscher, ist mit dem in unserer Radirung wiedergegebenen Vorwurfe dem Lieblingsgebiete seiner künstlerischen Thätigkeit untreu geworden. Die Vorzüge seiner Kunst aber, das Streben nach psychologischer Vertiefung eines schlichten Vorganges, die Feinheit einer vorwiegend mit kühlen Tönen in lichtem Scheine wirkenden Malerei, sind auch auf unserem Bilde deutlich. Der nachschaffende Künstler, ein noch junger in Nürnberg wohnhafter Stecher, hatte es schwer, den Charakter dieser lichten und doch energischen Malerei festzuhalten; aber es ist ihm trotz einer etwas weichlichen Behandlung gelungen, den allgemeinen Eindruck des Bildes gut wiederzugeben und den feinen Humor dieser Küchenplauderei zum sprechenden Ausdruck zu bringen.

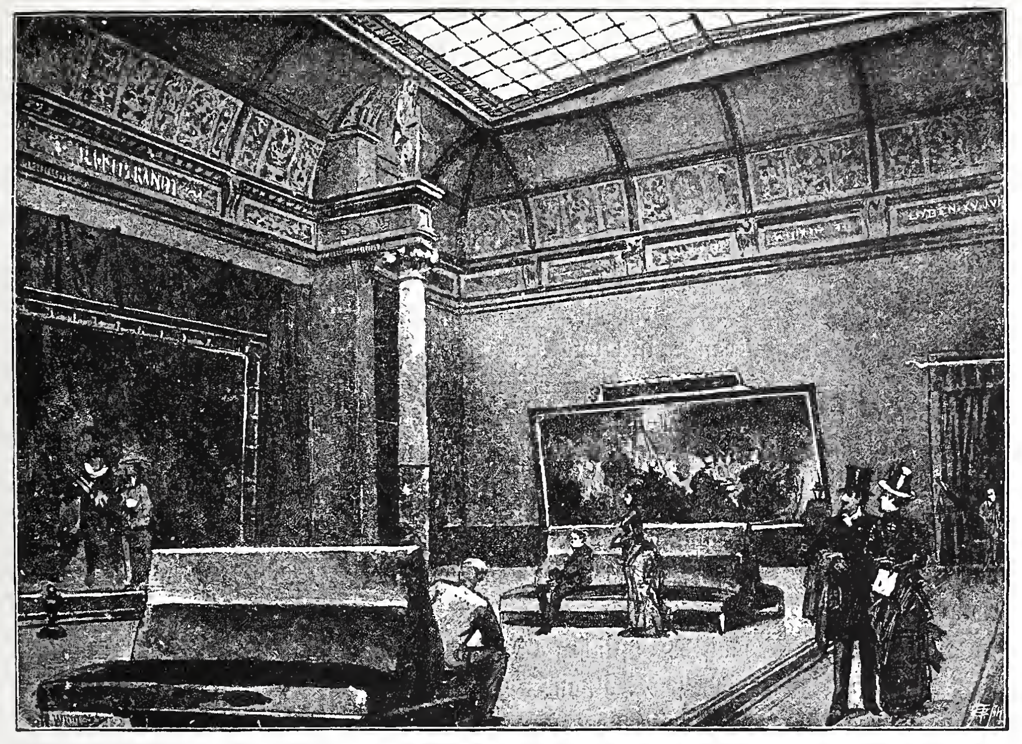
Ergänzungen zu dem Braunschweiger Galeriewerk von W. Unger [1]). 2. Die Arbeiter des Weinbergs von Hendrik Martensz Sorgh († 1669 oder 1670). Der Künstler, welcher aus Rotterdam stammte und als ein Schüler Teniers d. j. gilt, hat auch von Ostade's und Brouwers malerischer Art gelernt. Seine Schilderung der biblischen Parabel zeichnet sich aus durch Klarheit der Komposition und des Kolorits. Die Charakteristik der einzelnen Figuren ist frisch und lebendig. Das Original, 0,505 m breit, 0,66 m hoch, (Nr. 307 des neuen Katalogs 1887) trägt die Bezeichnung H. M. Sorgh 1665 und ist auf Holz gemalt.

1) Notiz zu der dem 5. Hefte beigefügten Radirung.



Claus Meyer pinx — EINQUARTIERUNG — E. Fickel sculps





Der Rembrandtsaal im Reichsmuseum zu Amsterdam.

Das neue Reichsmuseum zu Amsterdam.

Von Georg Galland.

Mit Illustrationen.



msterdam ist mit der Vollendung seines Reichsmuseums an der Stadhouderskade in eine neue Ära getreten. Nicht die königliche Residenz, der Sitz der Reichsbehörden, das Heim des holländischen Adels, nicht der anmutig gelegene Haag, welcher mit seiner Waldes- und Meeresnähe den Fremden so anziehend erscheint, ist zu der höchsten Ehre berufen worden, die das Land der Oranier zur Zeit zu vergeben hatte. Diese bildet übrigens nicht den ersten ungewöhnlichen Vorzug, dessen sich die Handelsmetropole im Laufe der Jahrhunderte zu erfreuen gehabt. Schon in der Zeit ihrer Kleinheit, als man von Amsterdams äußerstem Westen nach der Ostgrenze, vom Singel nach dem Klovenierskburgwal, in wenigen Minuten gelangen konnte, fügte Maximilian I. dem städtischen Wappen — die Kaiserkrone, das Symbol der Weltherrschaft, hinzu. Erst ein volles Säkulum später traf sie Anstalten, sich zu dieser Herrschaft würdig vorzubereiten. Und unter den Leuten, die herbeieilten, um in dem frischen Strome des städtischen Aufschwungs ihre Kräfte zu stählen, war der junge Utrechter Bildhauer Hendrik de Keyzer einer der rüstigsten. De Keyzer hat seine neue Heimat mit Kirchen, Turmbauten, Handelspalästen und Wohnhäusern geschmückt und ihr dadurch erst den Glanz und das Ansehen verschafft, die ihrem Reichtum bis dahin gefehlt hatten.[1]) Und als dieser rasch

1) H. Corneliszs de Keyzer war nicht Stadtbaumeister von Amsterdam, sondern er bekleidete den damals (1595) erst geschaffenen Posten eines Stads-Steenhouwers. Er war hier vermutlich seit dem Jahre 1591 ansässig.

ins Ungeheure wuchs, als Amsterdam um die Mitte des 17. Jahrhunderts die Handelsgeschäfte Europa's mit Ost- und Westindien besorgte, da wurde dieser einzigen Handelsmachtstellung entsprochen durch ein ebenso einziges Rathaus, das die begeisterten Zeitgenossen der Baumeister van Campen und Stalpert das achte Weltwunder nannten. Ob auch zuvor die Frage nach dem Baustil für den neuen Stadtpalast ebenso leidenschaftlich erwogen wurde, wie neuerdings im Interesse des neuen Reichsmuseums? Ich bezweifle es. Der klassischen Richtung neigten in dem damaligen internationalen Handelsorte die einflußreichsten und vornehmsten Geister zu. Was hätte neben dem ruhmredigen Dichter des Gysbrecht van Amstel und dem reichen Aristokraten van Campen wohl der schlichte Rembrandt mit seinem Anhang bei wichtigen öffentlichen Kunstfragen bedeuten können?

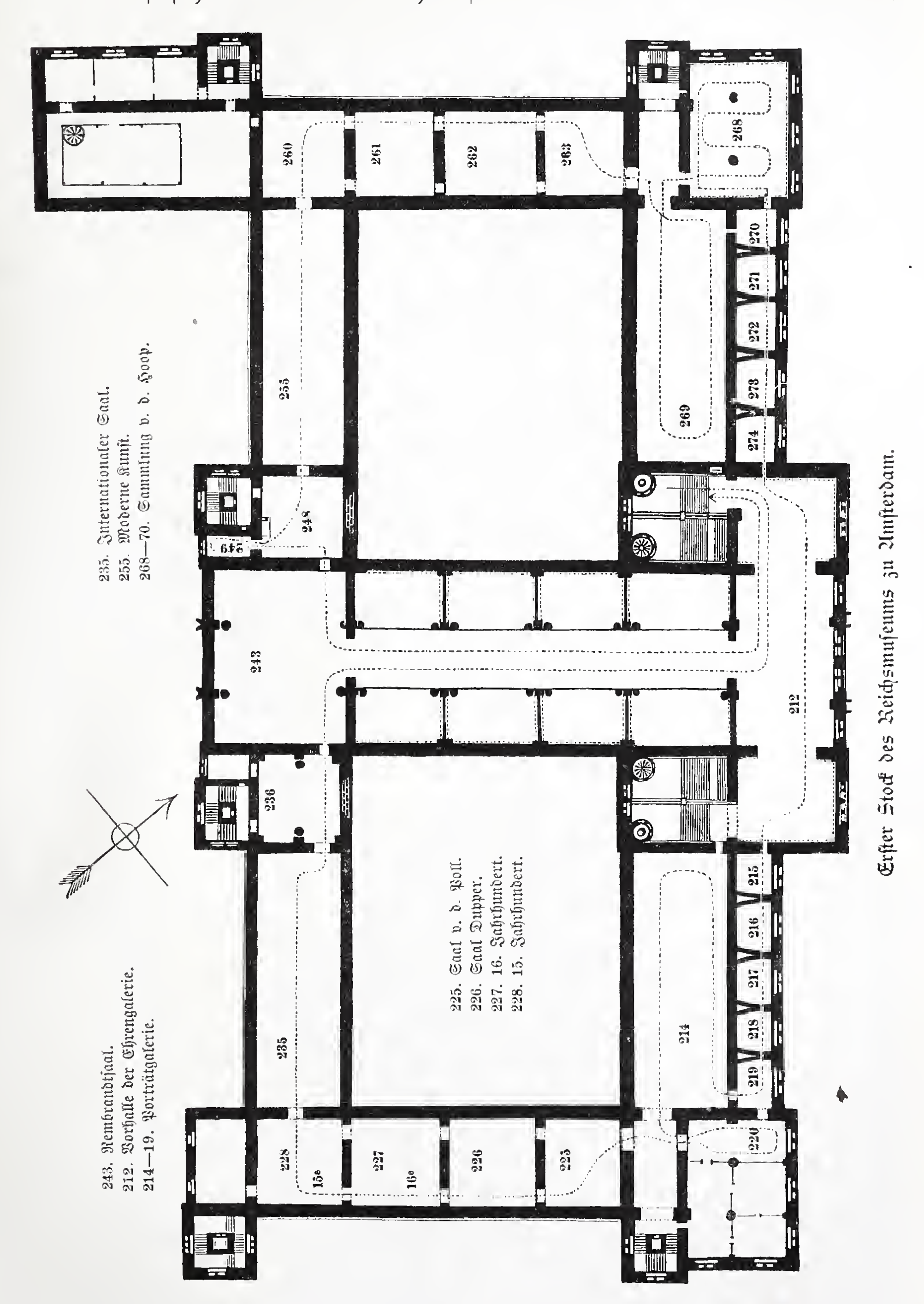
Wie haben sich doch die Verhältnisse in der Amstelstadt geändert! Wem wäre es ehemals möglich erschienen, daß der strenge Renaissancepalast im städtischen Centrum durch einen abgelegenen gotischen Museumsbau überboten werden würde? Aber ganz anders waren auch die Eindrücke, die der Besucher noch vor Dezennien auf diesem Boden empfangen hatte. Seitdem aus dem alten Botermarkt ein Rembrandtplein geworden, seitdem hinter dem Schmutz des östlichen Ghetto's ein herrliches Theaterviertel und im Süden der anmutige Vondelpark entstanden sind, seitdem eine Universität Gelehrte, eine Kunstakademie Künstler heranbildet, hat die Physiognomie der Stadt und des öffentlichen Lebens ihre originelle Einseitigkeit zu Gunsten einer echt großstädtischen Mannigfaltigkeit der Erscheinungen verloren. Der Besitz eines Nationalmuseums hat endlich der alten Hauptstadt auch wirklich das geistige Ansehen als Haupt des Landes verschafft, das ihr einst, zur Zeit ihrer höchsten Handelsblüte im 17. Jahrhundert, von Ortschaften wie Dordrecht, Haarlem und Leyden mit Recht bestritten ward.

Die Vorgeschichte des neuen Reichsmuseums ist nicht minder interessant als der Verlauf der Bauausführung, die eigentlich noch heute nicht als abgeschlossen betrachtet werden darf. Nachdem die erste internationale Konkurrenz [1]) zu Anfang der sechziger Jahre ohne Resultat für diese Ausführung verlaufen war, erfolgte im Jahre 1876, unter der Ägide des damals begründeten Kollegiums der Rijksadviseurs, welchem die Erhaltung der alten Kunstdenkmäler oblag, eine neue Konkurrenz, die dieses Mal im engsten Kreise, zwischen drei holländischen Architekten, Cuypers in Amsterdam, Vogel in's Gravenhage und Eberson in Arnhem, entschieden wurde. Cuypers siegte mit einem Renaissanceprojekt, einem wirklichen Renaissanceprojekt, nach welchem die 135 m lange Museumsfront mit Pilasterreihen geschmückt werden sollte. Vielleicht war es der Respekt vor van Campen und seinen gegenwärtigen Bewunderern, der dem Gotiker, dem Schüler Viollet-le-Ducs, den Formenapparat der Antike in die Hand nötigte und ihn zwang, seine im tiefen Herzen schlummernden Ideen nur in Form einer schüchternen Variation dem Hauptentwurf beizulegen, um später bei der Ausführung darauf fußen zu können. Ohne daß wir uns zur Richtung des Meisters bekennen, wollen wir ihm doch darin gern beistimmen, daß die altholländische Architektur in der Periode ihrer vollen Eigenart die Pilastergliederung der Giebelfassade in der Regel verschmäht, und daß auch H. de Keyzer in seinen früheren

1) Lange in München erhielt dabei den ersten, der damals noch wenig bekannte P. J. H. Cuypers in Roermond den zweiten Preis.

Jahren, wie der malerische Hof des Ostindischen Hauses (1606) beweist, der antikisiren-den Richtung noch keineswegs gehuldigt hat [1]).

So erweist sich denn das neue Reichsmuseum in allen Teilen als das Werk eines

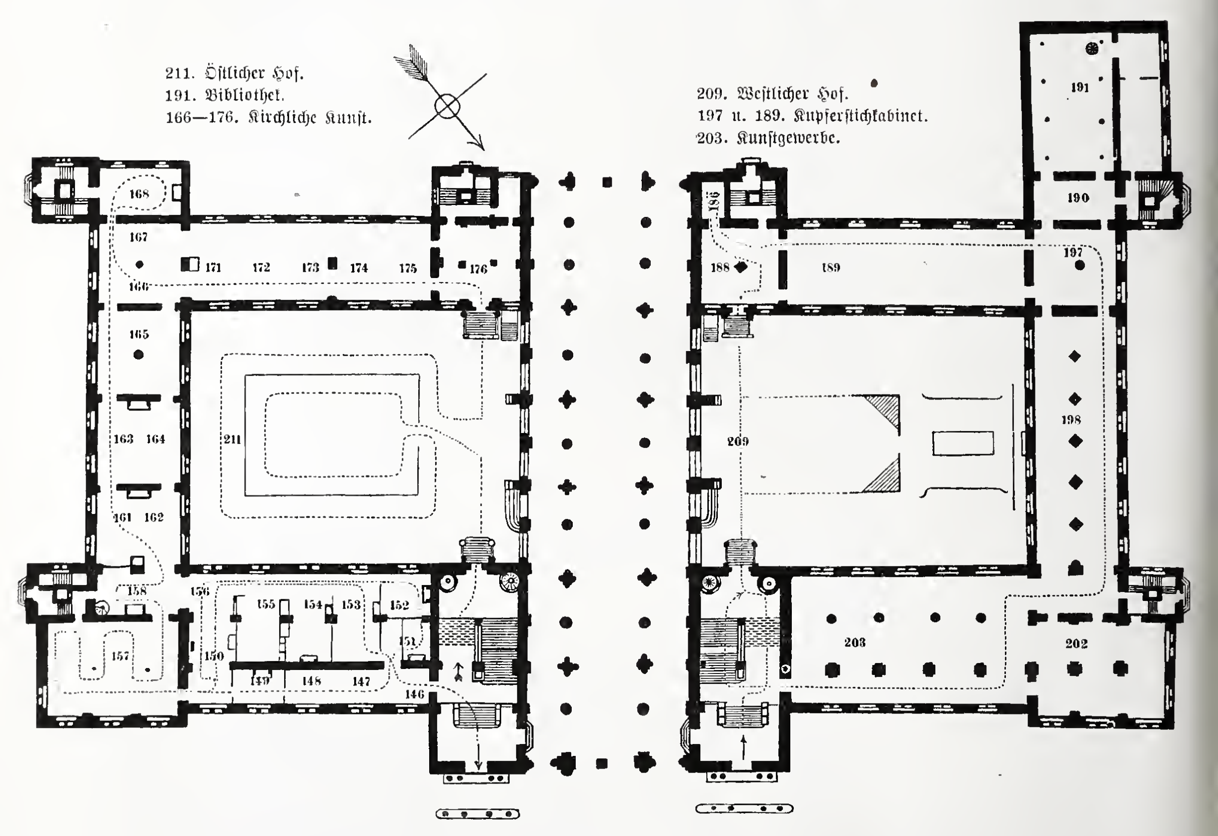


Erster Stock des Reichsmuseums zu Amsterdam.

holländischen Gotikers, der sich, bewogen durch die Thatsache, daß die nationale Kunst

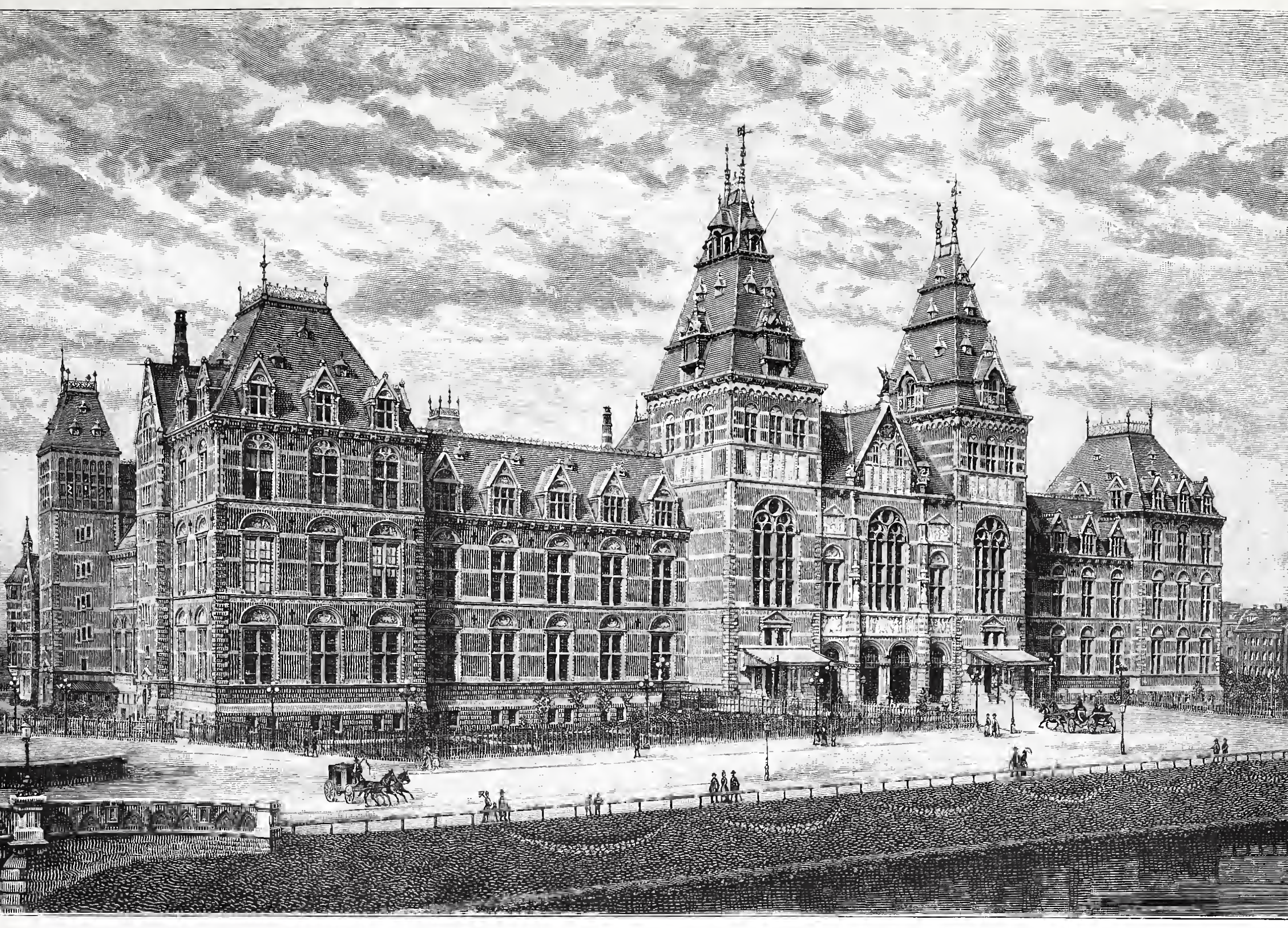
1) Die toskanische Säulenhalle der früheren Börse (1608—1611) ergab sich wohl aus dem Programm der Aufgabe.

seines Vaterlandes nicht im 13., sondern im 16. und 17. Jahrhundert geblüht, auch den späteren Renaissanceformen nicht völlig verschlossen hat. Nicht allein, daß das hauptsächlich vorkommende Fenstermotiv einem bekannten Bauwerke von ca. 1530, dem Hause des Maarten van Rossum in Zaltbommel, entlehnt ist, sondern auch in den Profilen, namentlich in der farbigen Behandlung der Fassaden, in der Belebung der Backsteinflächen durch Hausteinstreifen, sehen wir, daß Cuypers der heimischen Renaissance eine wesentliche Konzession gemacht hat, die freilich nicht ausreicht, um der Gesamtschöpfung jenen mittelalterlichen Stempel zu nehmen, der uns eben nur die wahre Gesinnung und Überzeugung des Meisters enthüllt. Gotisch sind sämtliche Giebelformen, mittelalterlich ist der Charakter der beiden 62 m hohen Fronttürme, die mit der Schwerfälligkeit der alt-



Erdgeschoß des Reichsmuseums zu Amsterdam.

niederländischen Beffrois wetteifern, die aber dem Mittelbau eine außerordentliche Monumentalität verleihen; und endlich hat der hier gewählte Rundbogen naturgemäß auch zu romanischen Anklängen, die sich vorzugsweise an den Pfeilerbildungen verschiedener Innenräume zeigen, geführt. Die vier Einfahrten in der Hauptachse leiten durch eine dreischiffige, 71 m lange, überwölbte Passage nach einem großen jenseitigen Platze, der im Stile früherer Jahrhunderte gärtnerisch und mit den Rekonstruktionen kleinerer altholländischer Bauanlagen architektonisch geschmückt werden soll und teilweise schon geschmückt ist. Die südliche Hinterseite und die beiden Seitenflügel des Museums haben bedeutsame Fassadengestaltungen nicht erhalten. Da die Hauptgeschoßräume dieser Nebenseiten nur Oberlicht besitzen, so sind hier die großen fensterlosen Mauerflächen zu um-



Das Reichsmuseum zu Amsterdam.

fangreichen Wanddarstellungen, zur Aufnahme hellfarbiger Thonsgraffiti bestimmt, an deren Ausführung in Metlacher Fliesen man noch gegenwärtig arbeitet. Ähnliche Sgraffiti sind bereits am vorderen Mittelbau, zur Füllung des gotischen Hauptgiebels und der oberen Turmflächen angeordnet.

Damit haben wir uns der Ausschmückung der Fassaden genähert, die bei aller Mannigfaltigkeit doch völlig einheitlich gedacht ist. In dieser Ausschmückung beruht, wie wir gleich erkennen werden, der moralische Haupteffekt der ganzen Bauschöpfung. Gemäß dem von Anfang an gewählten Programm konnte es sich hier nur um eine Apotheose der niederländischen Vergangenheit handeln, als deren ruhmvollste That die holländische Malerei des 17. Jahrhunderts aufgefaßt ist. Professor G. Sturm und der Bildhauer F. Vermeylen, ersterer ein in Amsterdam ansässiger Österreicher, letzterer ein Belgier, haben diese Aufgabe gemeinschaftlich gelöst; nur ein kleinerer oder wenigstens minder bedeutender Teil der plastischen Arbeiten fiel dem Holländer Bart van Hove zu. Von Vermeylen ist auch die geflügelte Viktoria[1]), die sich auf die Giebelspitze des nationalen Kunsttempels herniedergelassen hat, nicht die antike Göttin, die den siegreichen Krieger stürmisch begrüßt, sondern die Viktoria des friedlichen Geistesschaffens, zu deren Füßen „Arbeit" und „Beseelung" — an der Giebelbasis — sitzen, ein geflügeltes Weib mit sanften, lächelnden Zügen, das der altniederländischen Kunst und den 26 kunstfreundlichen, als Personifikationen vorgeführten Städten der freien Provinzen Huldigung darbringt. In den beiden Reliefs dicht unter dem Giebel wird die Übernahme und die Übergabe des Gebäudes durch den Museumsarchitekten verherrlicht (1876 und 1885). Vor den Strebepfeilern des Mittelbaues stehen „Kunst" und „Geschichte" unter Baldachinen. Am deutlichsten aber kommt der Grundgedanke der gesamten Ausschmückung auf dem unteren Friese, der sich über den vier Traveen der Durchfahrt hinzieht, zum Ausdruck, indem hier die gekrönte niederländische „Magd" von ihrem Throne herab, auf dessen Stufen sich „Wahrheit" und „Schönheit" (!) gelagert und an dessen Seiten „Weisheit" und „Gerechtigkeit" stehen, ihren berühmtesten Meistern Lorbeer spendet, die sich zur Rechten und zur Linken in vier Gruppen nähern. Die Vorführung zweier idealen Interieurs, eines Malerateliers und einer Bauhütte, bildet den Abschluß dieses im kräftigsten Hochrelief gemeißelten Frieses.

Weiter setzt sich die Gedankenwelt dieser Dekorationen an den vorderen Flügelbauten und den drei Nebenseiten fort. Überall erblickt man innerhalb der rundbogigen Fensterbekrönungen und der Dachfenstergiebelchen die Namen oder die Reliefbüsten der ausgezeichnetsten holländischen Maler, Kupferstecher und Kunstschriftsteller als Füllungen, die teils in Haustein, teils in farbigem Thone hergestellt sind. Außerdem wird die Hinterfront den statuarischen Schmuck von fürstlichen Persönlichkeiten erhalten, welche seit dem frühen Mittelalter auf die niederländische Kunst einen fördernden Einfluß ausgeübt haben. Und daran werden sich endlich die schon erwähnten umfangreichen Sgraffitodarstellungen der oberen Mauerflächen der drei Nebenfassaden schließen. Für diesen Bildercyklus sind vorzugsweise Episoden aus der niederländischen Kunstgeschichte gewählt, die teils geeignet erscheinen, auf einzelne Künstlergrößen und Kunstgenossenschaften ein strahlendes Licht zu werfen, teils die Entstehung der berühmtesten Kunstdenkmäler des Landes verherrlichen. Die ganze Westseite mit ihren vier Feldern, die

1) Ein Abguß dieser Bronzestatue befindet sich in der Ehrengalerie des Museums.

einzige der Nebenseiten, deren Vollendung demnächst bevorsteht, ist der Glorifizirung Amsterdams eingeräumt. Ein Festzug, gebildet aus allen Persönlichkeiten, die — nicht bloß von der Lokalgeschichte, sondern selbst von der Weltgeschichte gefeiert — seit Floris V., dem kräftigsten Förderer des Städtewesens im holländischen Mittelalter, die Bahn der glücklichen Handelsmetropole gekreuzt haben, bewegt sich hier vor dem Siegeswagen der mit der Kaiserkrone geschmückten Amstelstadt. Und nach diesem Triumph der Hauptstadt setzt sich die Huldigung, welche der geistigen Kultur der niederländischen Vergangenheit in diesem Pantheon zu teil wird, unter Hervorhebung neuer Gesichtspunkte auch im Innern, zunächst in der großen Vorhalle des Hauptgeschosses, fort.

In dieser Vorhalle nehmen fünf prächtige Glasmalereien,[1]) drei große und zwei kleine Fenster, die Aufmerksamkeit besonders in Anspruch. Mit ihrem reichen, gedankenvollen Inhalt und der Brillanz und Schönheit ihrer Farben erwecken sie Stimmung und Weihe, jene für die Betrachtung von Kunstwerken, seien diese auch die naturalistischen Werke der alten Holländer, so unerläßlichen Vorbedingungen. Diese Halle in der Hauptachse stellt zugleich die Verbindung zwischen den beiden um Lichthöfe gruppirten Hälften der Anlage her, da doch diese Hälften im Erdgeschoß, durch die Durchfahrt getrennt, jede für sich von der Straße aus zugänglich ist. Das linke Untergeschoß besitzt die Spezialbezeichnung Niederländisches Museum. Es führt uns in einer Reihe von Sälen und Kammern die Entwickelung des holländischen Innenbaues und der Zimmerausstattung und in dem östlichen Binnenhofe eine holländische Ruhmeshalle vor, dient also vorzugsweise dem architektur- und kriegsgeschichtlichen Interesse. Das rechte Untergeschoß enthält dagegen verschiedene Abteilungen. Der Vordersaal ist für vorübergehende kunstgewerbliche Ausstellungen bestimmt, die Säle an der Westseite bilden das „Prentenkabinet", an welches sich die in einem besonderen Anbau untergebrachte Bibliothek schließt, und hinter dem Binnenhof mit seiner Sammlung von Gipsabgüssen liegen einige Räume, die als Annexe teils zur Bildersammlung, teils zum Niederländischen Museum zu betrachten sind. In den höchsten Regionen des Gebäudes haben die beiden Reichslehranstalten für Zeichenkunst und Kunstgewerbe (Rijks Normaalschool und Rijksschool voor Kunstnijverheid) nicht gerade beneidenswert gelegene Asyle gefunden.

1) Von W. J. Dixon in London gefertigt.

(Schluß folgt.)



Die internationale Jubiläumsausstellung in Wien.

Mit Abbildungen.

(Fortsetzung.)

Die in Menzels Bahnen weitergehen, werden darum gut daran thun, sich vorläufig auf die Darstellung ruhiger Zuständlichkeit zu beschränken, denn in bewegteren Momenten wird die Existenzfülle, der Nervengeist der Menzelschen Gestalten, die der bloßen protokollarischen Abschrift der Naturerscheinung versagt bleibt, doppelt vermißt. Wie still wirkt Kallmorgens „Feuerreiter" — ein Düsseldorfer vom alten Schlage hätte, beiher erinnert, unter diesem Titel zuverlässig nur Mörike's dämonisch-schöne Ballade illustrirt — neben Menzels Aquarell „Reisepläne"! Das holländische Phlegma in Abzug gebracht, das hier wie auf dem sommerhellen Strandbilde von Baisch gleich überzeugend zum Ausdruck gekommen. Hermanns Gouache „Fleischhalle in Middelburg" und Skarbina's „Küchenhof eines bretonischen Hotels" sind die gediegensten neueren Leistungen der Richtung, eben weil sie sich innerhalb der oben angedeuteten Grenzen halten. Skarbina's früher so borstiger Naturalismus hat sich übrigens seit dem letzten Pariser Aufenthalt sichtlich geschmeidigt, und auch der Düsseldorfer Hermann sperrt sich nicht gegen wahlverwandte Einflüsse von der Seine. Wie Karlsruhe und München pirscht Düsseldorf gegenwärtig überhaupt fleißiger auf Motive in Holland. Unter den in der „Kunstchronik" bereits gelegentlich der vorjährigen Aquarellausstellung in der rheinischen Kunststadt gewürdigten Kreidezeichnungen W. Sohns sei nochmals nur der Fischverkäuferin und des Austernmädchens, in denen der Stift thatsächlich zum Malmittel geworden, rühmend gedacht. In A. Lins „Lieder ohne Worte" ist die Dorfstraße mit den roten Ziegeldächern besser geraten als die puppenköpfigen Kleinen, die in einer Kette hinter zwei Gänsen einherstapfen, mit ihnen um die Wette schnatternd. Bochmanns „Am alten Fischmarkt in Reval" klingt in der Komposition an Wouvermann an, H. Mühligs silbergrau gestimmte „Kartoffelernte" an die „Schule von Fontainebleau". Sehr wahr, namentlich in den verschiedenen Stellungen, hat P. Hoecker (Berlin) die Matrosen erfaßt, die an Bord S. Maj. Schiff „Deutschland" eine Schießübung abhalten. M. Michaels „Italienischer Fischerknabe" — der nackte Oberkörper mit fettem Pinsel in das volle Licht herausmodellirt — wird nicht durch die energisch betonte Häßlichkeit, wohl aber durch den kreischend aufgerissenen Mund auf die Dauer schwer genießbar. Fr. Kops (Dresden) „Ein neuer Menzel" enthält einige treffend, aber nicht durchweg geschmackvoll charakterisirte Ausstellungsbesucher — gleich im Vordergrunde drängt sich ein beleidigend blaues Beinkleid auf; Menzel selbst — man kann das Gefühl nicht unterdrücken — wäre der Vorwurf doch noch etwas besser gelungen.



Der Frühling,
Bronzestatuette von Hofmann.

Das Prinzip der Freilicht- und Luftmalerei hat in der deutschen Abteilung keine neuen Trophäen aufzuweisen. Uhde's christliche Theoxenie, W. Firle's „Morgenandacht" und „Sonntagsschule", C. F. Smiths „In der Kirche" packen den Beschauer durch die Unmittelbarkeit der Typen; die Erkenntnis aber kann nicht ausbleiben, daß dieses jüngste Luministengeschlecht in seinem heißen Drange nach richtig Sehen über primitive Gesetze der Optik hinausschießt. Mag die Stube oder der Saal auch noch so frisch geweißt sein, die Holzbänke und die Beine der Rohrstühle ihre Naturfarbe die längste Zeit eingebüßt haben, der Ziegelfußboden oder die Dielen von noch so großen Holzpantoffeln ausgetreten worden sein, das immer durch eine verhältnismäßig kleine Seitenöffnung einströmende Licht besitzt zu keiner Tagesstunde unserer Breiten die Intensität, um alle Schattenmassen aufzuzehren und jede einzelne Figur zu einem gläsernen Peter Schlemihl zu stempeln. Die Subjektivität der Netzhaut auch dieser



Grillparzer, nach dem Ölgemälde von Fr. Amerling.

hochbegabten Künstlergruppe, die die Wirklichkeit in der Tasche zu haben wähnt, straft sich besonders empfindlich dort Lügen, wo der Blick durch das Fenster auf ein Stück Außenwelt fallen kann und dieses dann gleich oder minder stark als der Innenraum beleuchtet erscheint. Der Berliner A. Schlabitz, ein gemäßigter Anhänger des Programms, hat demselben diesen empirischen Grundsatz noch nicht geopfert; in seinem „Morgenlied" blitzt das hellste Licht von dem Endchen Wiesenplan im Hintergrunde auf, dringt gedämpft und gebrochen in das Schulzimmer, wo dann jeder Gestalt zum Rechte ihrer Körperlichkeit verholfen wird. Leichter wird der Eindruck der natürlichen Atmosphäre gewonnen, wenn die dargestellte Scene im Freien spielt, wie auf Fr. Stahls „Schluß der Saison", ein Bild, das uns in seinem harmonischen Grau bis zur Täuschung mit der Herbststimmung und dem Blättergeraschel des Münchener Hof- und englischen Gartens umfängt; unkünstlerisch nur die wie bei Schlittgen direkt aus dem Modejournal bezogene, schneidermäßige Eleganz der schütter gewordenen Badegesellschaft. Klaus Meyer („Die Würfler") andererseits hat schon sein Studium der alten Holländer vor den Gefahren des Extrems bewahrt.

Merkwürdig nun — der Gegensatz wurde schon von anderer Seite hervorgehoben — aber freilich auch historisch begreiflich, wie hartnäckig die älteren Künstler des Landes, das die Geburtsstätte unserer Hellmalerei geworden, zum größeren Teile noch in die „Schwarzseherei" verbohrt zu sein scheinen. H. Valkenburg in Amsterdam beschickt die Ausstellung mit zwei Interieurs, von denen das eine zwar im Hintergrunde den offenen Hausflur P. de Hoochs aufweist, sonst aber völlig in einer appetitlichen warmbraunen Sauce schwimmt, während das andere in seinem grünlichem Gesamtton an die Reflexe eines Römerglases mahnt. Erst der um nahezu zwei Generationen jüngere W. Tholen (Haag), Schüler P. J. C. Gabriels, bequemt sich in einem Marktbilde zu einigen Zugeständnissen an das neue Malsystem. Daß aber dieses innerhalb der belgischen Schule, die gegenwärtig nur eine Provinz der Pariser, sich bereits die offizielle Anerkennung errungen, bezeugt die Mehrzahl des halben Hundert, zumeist schon in Museen geborgener Werke, die, in der ersten Aprilwoche eingelangt, einen neu erbauten Annexsaal füllen. Selbst Alfr. Stevens, dem seine Jahre das Recht geben würden, konservativ zu sein, läßt sich von der frisch aufsteigenden Brise anwehen. Aber der Schliff seiner Mache hat darum an Glanz nichts verloren und Pariser Eau-de-mille-fleurs duftet auf dem vom Brüsseler Museum gesandten Bilde „Die Witwe" selbst aus den virtuos gemalten Blumentöpfen im Vordergrunde. Die junge rotblonde Dame, die in einem gegen das Meer belegenen Gärtchen, einen Säugling auf dem Schoße, melancholisch in die Weite starrt, kann unser Beileid nur in mäßigem Grade wecken; über kurz oder lang wird sie nicht nur für Trost, sondern wahrscheinlich auch für einen Tröster empfänglich sein. Sehr fein beobachtet der am Gartenverschlag lehnende, schmächtig wie eine Gerte aufgeschossene Junge, der feurigen Blickes die Bewegungen zweier auf der See bei behängtem Himmel vor dem Winde lavirender Kutter verfolgt. Von dem bekannten Kindermaler J. F. Verhas hat gleichfalls das Brüsseler Museum ein Kolossalbild hergeliehen (s. die Abb.), „Spazierritt an der Küste": vier lebensgroße Mädchen auf drei lebensgroßen Eseln von Schifferkindern über den nassen Strand geleitet, im Mittelgrunde die übrige Gesellschaft; jede einzelne Gestalt aus der umfließenden zartgrauen Regenluft bis zur greifbaren Bestimmtheit herausgearbeitet. Die Auffassung, nicht so sehr Uhde's, als ihres gemeinsamen Stammvaters Courbets, findet an L. H. M. Frederic einen talentvollen Nachfolger. Sein „Begräbnisschmaus" (Genter Museum) zeigt die bäuerlichen Leichengäste um einen im Freien aufgestellten Tisch versammelt, das „Vater unser" betend, ehe sie nach den Suppennäpfen langen. Der helle harte Tag bescheint die klobigen Gesichter, die der Kampf mit der Scholle, die Not des niederen Daseins mit schrundigen Furchen durchpflügt hat, — la terre, aber doch nicht so trostlos ausschließlich von der Nachtseite gesehen, wie bei Zola, denn die ehrliche Trauer, die in ihnen nachzittert, wirft einen verklärenden Schimmer über die gemeinen Häupter. Die Typen geben unverfälschtes Vlamland wieder, der äußerste Kopf zur Linken könnte einem verbauerten Nachfahr des Jodocus Vydts angehören; im Kolorit jedoch dissoniren die blaukohlfarbigen Blusen im Vorderplan zu schrill mit den saftiggrünen Baumwipfeln des Mittelgrundes. Geschmackvoll in der sonnigen Wirkung, aber von einförmiger Charakteristik sind J. Mayne's „Schule spielende Kinder".

Neben der in der doppelten Majestät geistvoller Schönheit thronenden Lichtgestalt der „Miß Kate Grant" nimmt sich ihr Reisegefährte, Herkomers Genrebild „Es kommt jemand" (eine Bäuerin hält mit ihren vier Flachsköpfen unter dem Vordach ihres Häuschens Ausschau) mit seinem rosig verblasenen Carnat befremdend genug aus. Da die Kunst jenseits des Kanals durch keine anderen Ölbilder auf der Ausstellung vertreten ist, heben wir gleich aus dem Aquarellalbum der Königin Frank Dadd's „Sonntagsmorgen" — der Kirchgang eines steifleinenen Kleinstädters zwischen seinen beiden kurzbehosten, schlank wie Lineale gewachsenen Jungen, denen die am Gartenzaune angelangte Nachbarsfamilie alsbald nachrücken wird — seines Dickensschen Humors willen und John Gilberts schneidigen „Trompeter der königl. Fußgarde" neben seinem sich bäumenden Fuchse hervor. Fügt man noch W. M. Wyllie's feintönige „Ausladung von Kohlenschiffen" und L. J. Woods

Prospekt aus Beauvais mit der Kathedrale hinzu, so kann man über den Rest der neunundfünfzig Blätter als Mittelgut, das teilweise Vorlagen einer Aquarellschule bedenklich ähnelt, ohne sonderliche kritische Gewissensbeschwerde das Kreuz machen.

In Ungarn hat das neue koloristische Credo sich bereits eine ansehnliche Gemeinde erobert und seine Einflüsse sickern bis zu den Kreisen durch, die im Großen und Ganzen noch an der überlieferten Malweise festhalten. Die Darstellung von Innenräumen laborirt gewöhnlich an der schon bei den deutschen Hellmalern gerügten Unwahrscheinlichkeit. Das Dachstübchen, in welchem „Der Geizhals“ L. Karcsay's seine Goldfüchse zusammenscharrt, wird trotz des kleinen Gitterfensters von einer so breiten Lichtwelle durchflutet, daß man in eine Laterne zu blicken meint. Tolnay's „Sterbende Nonne“ ist ein schwacher Abklatsch von W. Firle's „Morgenandacht“. Mit Vorliebe aber und unleugbarem Talent wird das Plein-air in seiner eigentlichen hypäthralen Bedeutung gepflegt, die zumeist Naturgröße der Figuren mit sich bringt. J. Roskoviczs „Ein süßer Bissen“ — eine Bauerndirne reicht einem neben ihr im Melonenfeld gelagerten Burschen, der sie verliebt anschmachtet, das fleischige Mittelstück einer Wassermelone — ward augenscheinlich durch Bastien-Lepage angeregt. Nicht minder impressionistisch geben sich Vastaghs Porträt einer Dame, die im sengenden Mittagsbrande auf einer Gartenbank sitzt, und Margitay's flott beobachteter, aber schon in den zu großen Köpfen an die Karikatur streifender „Unwiderstehlicher“ — ein Dandy weidet sich an dem bedeutenden Eindruck, den er auf seine Banknachbarin, eine Kinderbonne ausübt; die weiblichen Modelle dieser modernen Baalsanbeter mit der Palette sind gemeiniglich so arm an Reizen ihres Geschlechtes, daß es ihnen thatsächlich auf die Sommersprossen nicht mehr anzukommen braucht, die ihnen aus den opferfreudig bewilligten Sitzungen erblühen dürften. Kimnachs „Spielende Kinder“ und die drei meisterlichen Genredarstellungen Ludw. Ebners aus dem ungarischen Dorfleben, an der Grenze der Landschaft stehend, beweisen, wie sich das Problem naturwahrer Beleuchtung auch mit vollendetem künstlerischen Takt und ohne jede revolutionäre Kokarde lösen läßt. Ebners „Geflügelmarkt“ und „Heimkehr von der Ernte“ — in dem „Unfall auf dem Markte“ durch scheu gewordene Pferde ist der Hauptvorgang zu tief in den Hintergrund verlegt — rechnen wir zufolge ihrer gesunden Charakteristik, der immer aus dem Vollen schöpfenden, eine runde Bildwirkung herausschälenden Auffassung zu den ersten Zierden der Gattung auf der Ausstellung. Pettenkofen hat in dem an der Münchener Akademie gebildeten Künstler einen in seiner Selbständigkeit doppelt würdigen Nepoten gefunden. Ein kräftiges Ziegelrot, dem sich gern ein lichtes Blau in den Gewändern paart, schlägt die koloristische Dominante an, die auffällig aber sicher auch nur zufällig an jene Kallmorgens erinnert. Vor diesem hat Ebner die weichere malerische Empfindung voraus, während er im Relief der Modellirung hinter ihm zurückbleibt.

Ungarische Zigeuner, die mit der atavitischen Kultur in handgreifliche Berührung gekommen, treten „vor dem Dorfrichter“ auf Alex. Bihari's ausgezeichnetem Sittenbilde als Beschuldigte auf; der Kläger, ein junger Bauer, blickt mit der ganzen Verachtung des Vollbürgers auf den Paria, der an der Spitze seiner Kapelle das corpus delicti einer stattgehabten Schlägerei, seine zerbrochene Fiedel vorweist (s. die im nächsten Hefte folgende Abbildung). Es ist eine gemalte Dorfgeschichte, vom Erdgeruch der Realität überströmend, aber zugleich durch die straff zusammengenommene Komposition, die sprechenden, jedoch nicht outrirten Chargen, den aus dem warmen Braun der Zigeunerhaut entwickelten Generalton zum echten Kunstwerk emporgeläutert. Solche Früchte zeitigt die Münchener Schule, zu deren Bannerträgern ja schon durch mehr als ein Geschlecht magyarische Künstler zählen; obwohl sie mit J. Benczur in die Budapester Akademie eingezogen, gravitiren die jüngeren Talente zum großen Teile noch immer nach der Isarstadt, wo nicht nach Paris, und diesem Umstande dankt es die in vornehmer Auswahl vom Landesverein für bildende Kunst in Budapest zusammengestellte Abteilung, daß ihr technisches Durchschnittsniveau jenes der cisleithanischen beträchtlich übersteigt. Aber das in der Fremde gereifte Können widmet sich in löblichem künstlerischen Patriotismus beinahe unverkürzt der Schilderung des heimischen „Globus“ und seiner — durch das Stück Halbasien, das in ihr noch gährt — so pittoresken Kultur P. Vágó bringt es in seinen

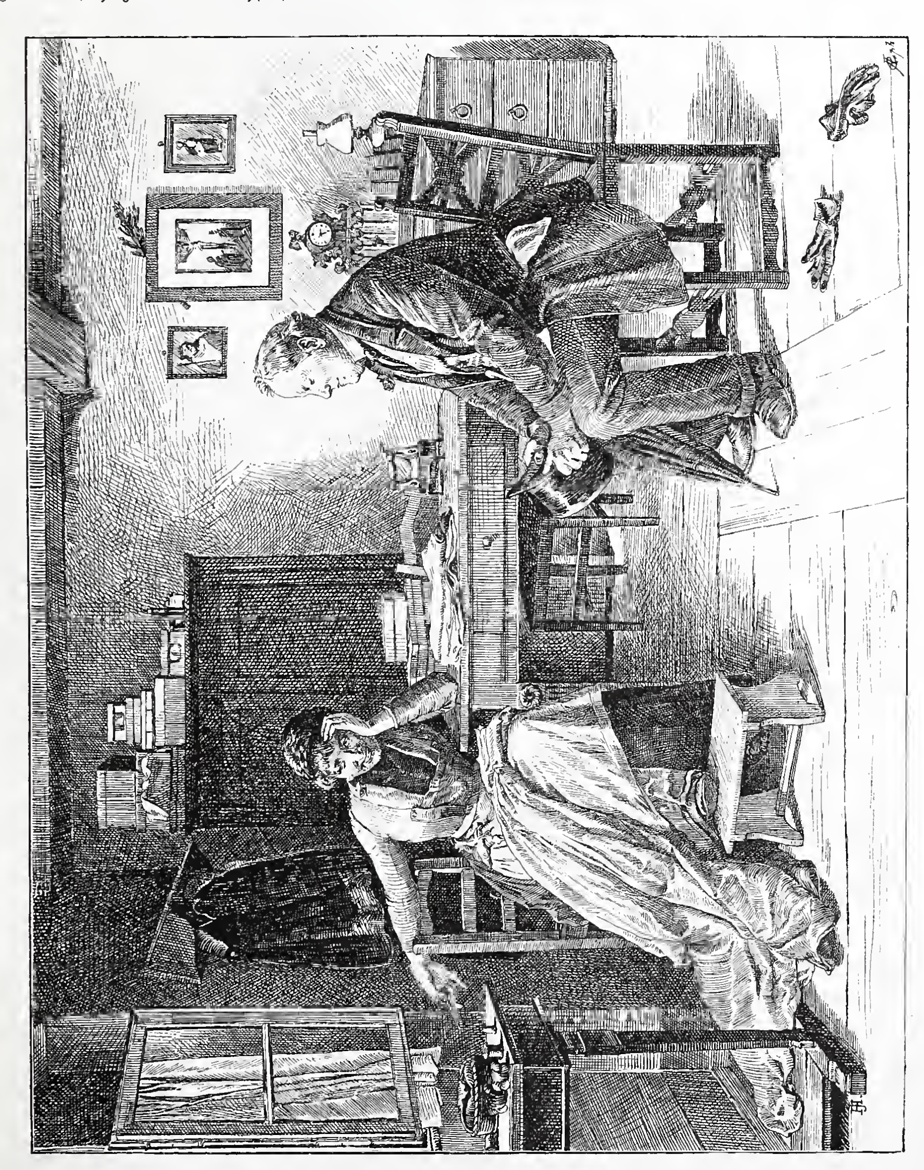
„Flüchtlingen“ — eine deutsche Familie erfährt die Gastfreundschaft eines ungarischen Bauernhauses — zu einigen ergreifenden Accenten; in ungarischer Lesart giebt O. Koroknyai das unverwüstliche Motiv des Trunkenbolds, der im Wirtshause von Weib und Kind abgeholt wird. „In der Dorfschenke“ Em. Revész' tanzt ein kreuzfideler Alter, offenbar schon „schwer beschädigt“, zum Gaudium der übrigen Gäste ein Czardassolo. Peske's kartoffelschmausende Jungens sind eine gar nicht üble Reminiscenz an Murillo. Zwei trefflichen



Spazierritt am Strande, Ölgemälde von J. F. Verhas.

Sujets hat die harte Palette des Munkáczy-Schülers J. Agghäzy nicht die volle Wirkung abgewonnen. Über das Medaillonbild von Horowitz „Der Erstgeborene“ ist hingegen die ganze Poesie jungen Elternglückes ausgegossen; aus duftigem Helldunkel taucht der bleiche Kopf der Wöchnerin hervor, die dem über das Bett gelehnten Gatten den kleinen Stammhalter weist. Der sichere Geschmack des Künstlers verrät sich schon in dem bescheidenen Maßstabe und den hierdurch bedingten Halbfiguren, der Verbannung alles überflüssigen Details, das die Intimität der Scene nur vergröbert hätte. Lad. Kimnachs „Zwei Schwe-

stern" — eine kranke Magdalena beichtet einer Nonne — ist bei analoger Anordnung naturalistischer gehalten, ohne daß der seelische Ausdruck einen ähnlichen Wärmegrad erreichte. P. Vagó macht uns mit dem Atelier des Bildhauers Strobl bekannt, dem eben eine vielgenannte Pester Soubrette zu ihrer auch ausgestellten Büste — das Wort im emphatischen Sinne — sitzt; eine andere Ausgabe dieses Ateliers und des modellirenden Künstlers ist bei H. Temple zu erfragen, den Strobl seinerseits wieder ausgehauen. So scheinen die Herren sich zu einer wechselseitigen Ruhmesversicherung verschworen zu haben und die Selbst-



„Alter schützt vor Thorheit nicht." Ölgemälde von J. Kaufmann.

herrlichkeit der ungarischen Kunst wird zur Selbstverherrlichung; allein auch in diesem ausschweifenden Eigenkult hört man die kräftige nationale Ader schlagen.

Im italienischen Saale bildet Giac. Favretto's „Auf der Promenade", dessen Ruf schon von der vorjährigen Exposition in Venedig datirt, den hervorragendsten Anziehungspunkt. In der That sind die guten Geister der italienischen Kunst — es giebt deren nicht viele — in dem Bilde des zu früh verewigten Venezianers lebendig geworden. Jede einzelne Figur bewegt sich leibhaftig in diesem behaglichen Schlenderkorso vor Sansovino's Loggietta, der gleich einem Andante auf und nieder wogt; auch das Kolorit in seinem getüpfelten und gerupften Auftrag

mahnt an ein Geigenpizzicato. Eine warme Spätnachmittagbeleuchtung hält die bunte Tonwelt zusammen und predigt wieder einmal die Möglichkeit einer auch ästhetisch erfreulichen Wirkung des Plein-air, für die Ettore Tito's „Ringel Ringel Reihe" mit seinen plastisch hingesetzten Kinderfigürchen ein anderes Spezimen liefert. Geradezu zur Harlekinsjacke wird diese Buntscheckigkeit, durch keine weise Lichtstimmung gemildert, auf den Bildern der Florentiner P. Torrini und Caloscì; die Künstler scheinen zudem durch vieles Atlasmalen jedes andere Stoffgefühl verloren zu haben und kleiden nicht nur ihre Menschen in eine gleißende Seidenhaut, sondern alles was da kreucht und fleucht; so Torrini in seinem „Besuch bei der Amme" drolligerweise — zwei Enten. Chierici wieder leidet an einem violetten Carnat, Ant. Rotta an einer Schwäche für Porzellan. S. Rotta's „Galeerensklaven" bieten ein Paar gut gesehene Bagnotypen; sein „Fischmarkt" fällt nur durch die schweren Atelierschatten aus dem Chor heraus. Andreotti's und Bortignoni's Kavaliere des 17. Jahrhunderts in ihren ewigen Lederkollers, grünsammtenen Kniehosen, Stulpenstiefeln, roten und gelben Schärpen, blonden Perücken — alles so blank gekräuselt, gebügelt und gewichst — haben das Bischen künstlerischen Geistes, das sie besessen, heute schon aufgegeben. Eine namentlich in der zeichnerischen Durchbildung ansprechende Gestalt giebt Vinea mit dem drallen, in einem Gemüsegarten beschäftigten Küchendragoner, in dessen Röcken sich der Windstoß verfängt (s. die Radirung). Über einen breiteren Pinsel als die meisten Norditaliener verfügt Noè Bordignon, der den derben venezianischen Volksjargon zu treffen weiß; z. B. in dem Bilde „Hungrig" (eine Mutter, im offenen Hausflur sitzend, reicht dem vom Bruder herbeigetragenen Jüngsten die Brust). Aug. dall'Oca Bianca (Verona) hat von der Straßenecke ein nicht gerade erbauliches Sujet aufgelesen: ein Lebemann im dritten Grade der Verwesung mit einer Dirne schäkernd, worüber die „Lästermäuler" der Siesta haltenden Nachbarn ihre Glossen austauschen. Ungewöhnliches leistet der Bolognese P. Bedini im Aquarell: seine Modedämchen im Kostüm des Directoire, der Huissier mit dem Incroyablehut „im Vorzimmer" (s. die Abb. im nächsten Heft) sind nicht nur prächtige Zeittypen, sondern erzielen auch bei dünnflüssigstem Vortrag, der eine große Sicherheit der Hand voraussetzt, durch geronnene Töne einen erstaunlichen malerischen Effekt.

Unter den spanischen Gästen verdienen zwei Sittenbilder nach ihrem spezifischen künstlerischen Gewichte höher bewertet zu werden als die weitläufigen Historien aus dem Madrider Museum. Der „Preisverteilung im Kinderasyl zu Valencia" von José Benlliure y Gil in Rom liegt gewiß kein spannender Vorgang zu Grunde. Ein kleines, von der Klassenvorsteherin, einer Nonne, auf einen Stuhl gestelltes Mädchen sagt vor einem geistlichen Würdenträger und einer städtischen Sommität, die die Prüfung abnehmen, in Gegenwart zahlreicher Kinderfreunde eben ihr Carmen auf; zwei Sesselreihen von Kleinen im Hintergrunde bringen der Examinandin eine zumeist geteilte Aufmerksamkeit entgegen. Denn der Abend dunkelt schon in den Saal herein, das Licht einzelner entzündeter Armleuchter streitet mit der Dämmerung, der Atem der Anwesenden in dem überfüllten Saale, der Duft der umhergestreuten Blumen, der Kerzendunst zieht sich zu Schwaden zusammen, die die gobelinbehangenen Wände und den Ausblick in den anstoßenden bereits völlig beleuchteten Saal verschleiern. Diese Luftperspektive allein bescheinigt schon die Begabung des Künstlers, die sich übrigens auch in der feinen Nüancirung der Kinderköpfe — einzelne sind freilich direkt Velazquez entlehnt — ehrenvoll bethätigt. „Die Frohnleichnamsprozession" Mas y Fondevilla's in Barcelona zeichnet überaus lebendig die mit der sinnlichsten Weltlust verschwisterte gedankenträge Bigotterie der spanischen Provinzialen. Die vom Rücken gesehene, im Vordergrunde inbrünstig auf die Knie gesunkene Schöne, im roten Umhängtuch über weißem Kleide, mit hohen Absätzen an den Schuhen harrt offenbar schon ungeduldig des Augenblicks, da sie sich wieder wird erheben können. Dicht vor ihr halten fünf Bauern die Stangen des Baldachins und sehen in ihrem dumpfen Ceremonienglauben, innerlich völlig teilnahmlos den Priester das Hochamt am Altare des braunen Wunderherrgotts verrichten. Geputztes Volk rückt unter dem Geleite wehender Kirchenfahnen die Straße herauf, besetzt Fenster und Straßenbalkone, von denen Teppiche und Tücher niederwallen. Es herrscht ein Farbengewühl auf der Leinwand, das durch das weiche Element von Luft und Licht wieder künst-



Fr Vinea pinx F. Krostewitz sculps.

IM WINDE.

Verlag v E.A. Seemann in Leipzig Druck v. F.A. Brockhaus in Leipzig



lerisch gebändigt erscheint. Nicht das ganze Bild, wohl aber eine Reihe von Einzelstudien dürften unmittelbar im Freien entworfen worden sein. Bloß a prima in einem kräftigen Grau ist Uneeta's y Lopez (Saragossa) spannenhohes Bildchen „Kürassierangriff“ hingestrichen, aber von außerordentlicher Furia der Bewegung. Zwei bekannte Madrider Künstler Man. Ramirez und Casado del Alisal, dessen „Glocken von Huesca“ noch von der letzten Wiener Internationalen her in bester Erinnerung stehen, haben sich mit herzlich unbedeutenden Leistungen eingefunden (Die kleinen Schäfer; Ophelia). Ric. de Madrazo's Kanalansicht aus Venedig hat heißes Kolorit, wirkt aber durch die übertriebenen Reflexlichter fleckig. Madrazo, selbst aus einer Malerfamilie stammend, die sich bereits mehrerer Ahnen berühmen darf, ist der Neffe Fortuny's. Dieser blieb auf der Ausstellung leider unvertreten, doch meldet sich sein weitverzweigter Einfluß unverkennbar in des Neapolitaners Dom. Morelli geistvoll hingetuschter Farbenskizze „Gebet Mahomeds vor der Schlacht“, dem Abessynierkopf des Franco y Salinas und endlich dem Aquarell „Der Dieb“ von Ant. Fabrès in Barcelona. Es ist ein prachtvoller orientalischer Rassemensch, den die heilige Hermandad eines der Raubstaaten — offenbar weil er nur einer von den kleinen war — nicht laufen ließ, sondern mit Hals-, Hand- und Fußschellen an die Prangermauer kettete, während das gestohlene Armband zu seinen Häupten blinkt. Die glühende Tropenluft Algiers oder Marokko's brütet über dem offenen Platz und steigert die dem Gefesselten schon durch die Halsspange bereitete Atemnot. Die Aquarelltechnik hat sich hier durch die Leuchtkraft der Lokalfarben, den Schmelz der Halbtinten, die gegenständliche Wahrheit der bunten Tuchgewänder zur vollendeten Bildwirkung erhoben und es schmälert das Verdienst des von einem so starken Können zeugenden Werkes der vielleicht nur von einem Zufall herbeigeführte Umstand nicht weiter, daß eine beinahe durchaus gleichlautende Figur sich als Krieger auf Fortuny's „Erinnerung an Marokko“ (Salon 1886) findet.

Im österreichischen Genre fällt der Preis dem „Marionettentheater“ von Eugen v. Blaas zu: eine Schar jugendlicher Zöglinge und schon gesetzterer Backfische wird in einem italienischem Klosterpensionate mit diesem unschuldigen Schauspiel regalirt. Die Tafel sprudelt von Frohsinn in Gegenstand wie Kolorit. Viel beklatscht wird auch die lorettenhafte, unsäglich geleckt vorgetragene „Ninetta“ des Künstlers, eine üppige, im Original wohl schwerlich so knochenweiche und mit einer breiartigen Muskulatur behaftete „Lavandaja“ der Lagunenstadt, die wir übrigens schon auf einem älterem Bilde von Blaas „Liebeständelei“ bei einem Stelldichein mit ihrem Gondoliere — er ist der erste nicht — betreten haben. Passini's Aquarell „Absolution“ ist durch seinen novellistischen Reiz und das fein gesponnene Helldunkel anziehend; der über den Altan eines Palazzo gelehnten, in den Kanal blickenden „jungen Venezianerin“ möchte man hingegen eine reichere koloristische Aussteuer gönnen. Fr. Ruben's Winterbilder aus Venedig mit Staffage im Kostüme des vorigen Jahrhunderts heimeln durch ihre Pietro Longhi'sche Gemütlichkeit an. Der Triestiner Guis. Bariton („Der Verlobungsring“; „Lustige Chronik“) zählt ganz zur venezianischen Schule. Zu einem farbensatten Panorama von Land und Leuten des schönen Pongau's erhebt sich der „Pferdemarkt in Bischofshofen“ von Jul. von Blaas, der auch mit drei Genrebildchen, namentlich einer niedlichen Husarenhumoreske beweist, daß er über seine Domäne, das Pferdeporträt, hinauszuwachsen verstehe. Der in Paris gebildete Krakauer J. Malezewski wandelt mit gediegener, von Wereschaginscher Tendenzhascherei freier Charakteristik die verschiedenen Typen eines auf der Deportation nach Sibirien rastenden Gefangenenzuges ab. In Siemiradzki's römischem Sommernachtstraum — ein an einem Grabmale der Via Appia niedergelassenes Liebespaar betrachtet ein in die Hand des Jünglings geschwirrtes „Glühwürmchen“ — webt echt lyrische Stimmung; das Figürliche spricht aber minder an als die Landschaft und die vorzüglich gezeichneten Monumente der Gräberstraße. Gegen die Hellmalerei verhalten sich die österreichischen Künstler vorläufig entschieden ablehnend. Direktem Plein-air begegnen wir — von den später zu besprechenden Bildern Bernatziks und Goltzs abgesehen — nur bei Ruben (Lagunenblick) wie den durch die Münchener Schule gegangenen A. Ritzberger („Wäscherinidylle“) und L. Lerch; des letzteren Doppelporträt „Meine Eltern“,

ein roher Ausschnitt aus der Wirklichkeit, giebt eine richtige Inkunabelprobe der Freilichtmalerei.

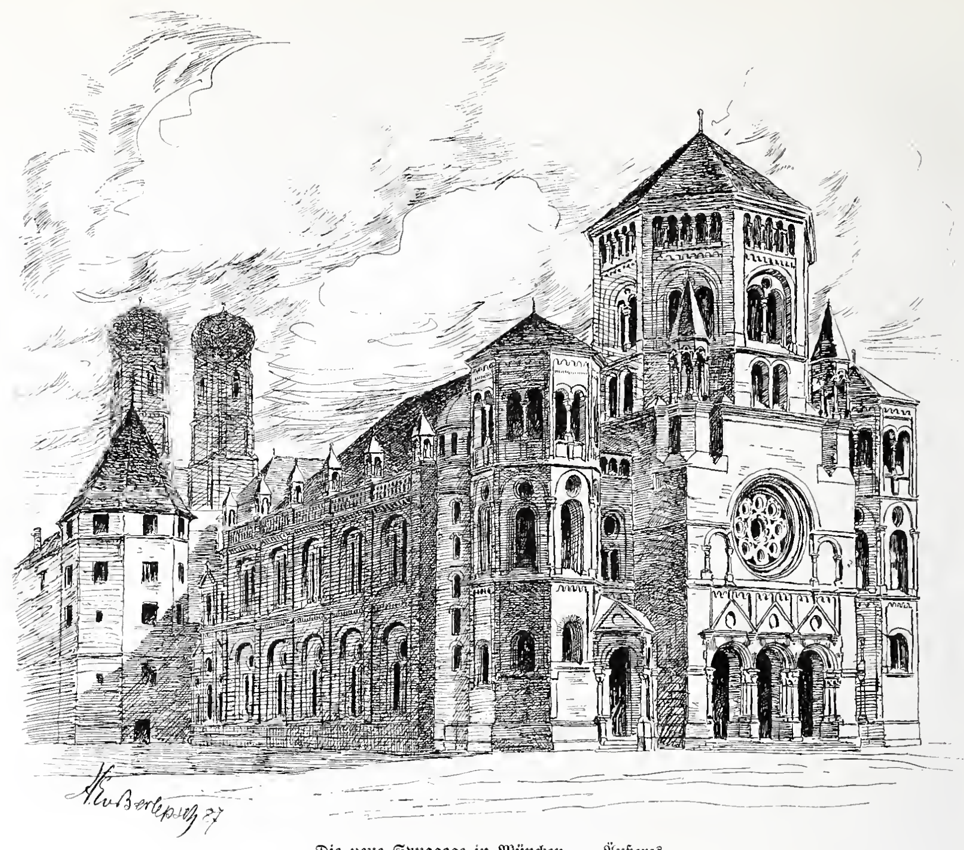
Die Zahl der kleinen Genrebildchen ist Legion auf der Ausstellung. In der österreichischen Abteilung stellt das Cadre die bereits in unserem „Kunstchronik"-Berichte erwähnte Künstlergruppe, die mit der malerischen Entdeckung Wiens in der That einen Treffer gezogen. Es ist ja kein Titanengeschlecht, das da mit einem neuen Evangelium herausstürmte, nicht am „Capua der Geister" berauscht es sich zu Triumphen einer sinnenumschmeichelnden Kunst. Aber wieder einmal bewährt sich an ihnen die „Einkehr in das Volkstum" als Gesundbrunnen. Sie suchen das Kleinleben der Großstadt auf, das als eine Art Kulturinsel noch manchen originellen Väterbrauch wahrt, den eine grausam nivellirende Bildung von den Höhen der Gesellschaft hinweggespült; und indem sie sich auch künstlerisch einwohnen in die Horizontenge der Vorstadt, vergilt ihnen diese mit einem naturvollen Arom, einem Reichtum individuellen Ausdruckes, einer Verdichtung des persönlichen Gehalts ihrer Darstellungen, den sie auf anderem Boden nicht so leichten Kaufes gewonnen hätten. Technisch haben die Herren noch mancherlei zu lernen, schon um den Spitznamen der „Schwarzkünstler" — Gevatter stand ein Wiener Kunsthändler, in dessen Akkord sie teilweise arbeiten — abzustreifen, mit dem sie bisher thatsächlich — Farbe bekennen. Gleich ihr Hauptbild, Gisela's „Taufschmaus", leidet an brandigem Kolorit und tritt hinter dem „Dienstmädchenbüreau" des Künstlers auf der letzten Jahresausstellung — dem auch die „Lotterieschwestern" nicht gleichkommen — in den Schatten. A. Müller, C. Zewy, E. Nowak, J. Kaufmann sind die übrigen Richtungsgenossen, unter denen zumal der letztere seinen in unserer Abbildung vorgeführten launigen Heiratsantrag („Alter schützt vor Thorheit nicht") ganz aus der reinlichen Atmosphäre eines Wiener Vorstadtstübchens von altmodisch traulicher Einrichtung herausmalt, während in dem „Wartezimmer vor Gericht" besonders der Durchblick durch die sonnenbeschienene Zimmerflucht im Hintergrunde schlagend getroffen ist. Den Vogel schießt aber der Löfftz-Schüler Jos. Engelhart ab, sicher nicht zum wenigsten darum, weil ihm eine höhere technische Ausbildung zu teil geworden. Seine Gouache „Die Banda", die die Leser der Zeitschrift in einer Radirung kennen lernen werden, hält eine klassische Straßenscene der Kaiserstadt fest: den Aufzug der Wache zur Mittagsparade im inneren Burghof — sie marschirt eben an Fischers von Erlach Karlskirche vorbei — unter Begleitung der von allen Enden zusammenströmenden „Pilger", wie das leichtlebige, mit mancher Bassermannschen Gestalt durchsetzte Völklein, dem „die Burgmusik das höchste Glück", sich selbst benennt. In einem Pastell (Kniestück) hat er die saftige Einzeltype eines frierenden „Kestenbraters" (Kastanienbraters) mit gleich intimer Kennerschaft „gestellt". W. Gause, der Zeichner für den Holzschnitt, liefert in einer Schwarz- und Weißgouache „Rennen in der Freudenau" eine frappante Momentaufnahme vom Turfplatz im Prater. Auch Merode's Feinmalerei „Gefährliche Situation" — im Rücken einer alten Wildprethändlerin, einer ehrbaren Dame „vom Stande", will der Liebhaber ihrer Tochter dieser einen Schmatz rauben — plaudert im Wiener Dialekt. F. A. Seligmann persiflirt auf seinen trotz des schwärzlichen Kolorits sehr körperhaft wirkenden „Kunstkritiker" mit diskretem Humor einen Atelierbesuch: ein Kunsthändler sucht einer auf der Staffelei befindlichen Tafel „in den Magen" zu blicken, während der mitgebrachte Mäcen, ein würdevoller Yankee, nur schwaches Verständnis für ein so leidenschaftliches Kunstinteresse an den Tag legt und seine Meinung erst aus dem Munde des Experten erfahren wird. Em. Spitzers „Die Lehrerin kommt", von rußiger Schattengebung, ist prädestinirte Familienblattware. Harburgers „Näherin" von köstlicher Farbenkonsonanz schätzt man schon darum, weil sie nicht den geringsten Beitrag zur Lösung der sozialen Frage geben will; eine der Enttäuschungen der Ausstellung bereitet hingegen H. Kauffmanns „'s Leibg'sangerl".

Ins Genre Meissonier fallen Fr. Simms pikant vorgetragener „Johannistrieb" — eine Schöne im Empirekostüm schlürft zugleich mit ihrem Täßchen Mokka den Wortschwall eines liebegirrenden Seigneur, — W. Veltens „Nymphenburg" und C. Seilers im Geiste Chodowieczki's gedachte „Silhouettenschneider". Mit subtilem Pinsel malt K. Probst nach

wie vor schillernden Atlas, schwere Sammetportièren, Brokattapeten, gebeiztes Täfelwerk, venezianische Lustres, Majolikaöfen und die dazu gehörigen Spätrenaissancefiguren; nur fehlt Dingen und Menschen der Patinaschimmer des Gebrauchs und des Alters, durch den allein solche Stillleben seelisch aufthauen, — Zeuge dessen Aug. Holmbergs aus der neuen Pinakothek entliehener „Klosterbruder“. Im Stimmungszauber schlägt aber Max Volkharts vlämischer Kunstgelehrter, der in seinem Museum mit keramischen Studien beschäftigt ist, selbst den Münchener Nachbar. Daß die Vorliebe für seine Töne auch mit erregteren Vorgängen und einer schärfer pointirenden Charakteristik sich vertragen könne, zeigt das hochnotpeinliche „Verhör“, das Meister Diez durch einen seiner unvergleichlichen Staudenhechte an einem als Spion hereingebrachten Bäuerlein vornehmen läßt. Welche Fülle sympathischer — nur sich selbst ein wenig ironisirender — Galgenphysiognomien! Wie kümmerlich, poesieverlassen und farblos erscheint neben diesen franken Stegreifrittern unsere moderne Hochstapler- und Defraudantensippe! Für Grimmelshausens „Simplicissimus“ aber wüßten wir keinen würdigeren Illustrator als W. Diez. Auch K. Gehrts’ „lustigem Bruder“ hat der dreißigjährige Krieg offenbar trefflich angeschlagen. Die anmutige „Blütenschlacht“ griechischer Mädchen von W. Volz, gemalte „Tanagräerinnen“ erinnern an J. Auberts antike Frauengestalten. Im Kostüme des Direktoriums behandelt Eug. Kéméndy (München) mit Verve das Thema der „Launenhaften Frauen“. Der in Paris lebende Antwerpener G. Croegaert läßt uns in das japanisch eingerichtete Boudoir einer Lebedame blicken, die, auf den Diwan hingegossen, in die Lektüre eines vermutlich für die reifere Jugend nur wenig geeigneten Romans vertieft ist.

Wir schließen unseren ersten Gang mit der Betrachtung dieser Gruppe von Kabinettsstücken, weil in ihrer starken Vertretung ein bestimmender Zug der Ausstellung, die groß im Kleinen und klein im Großen genannt werden darf, gipfelt. Schon als Pendant des realistischen Sittenbildes der Gegenwart in seiner flüchtig breiten Bravour wird diese zierlich vollendende Kleinmalerei, die gerne in die malerischen Kulturformen abgeklungener Epochen zurücktaucht, eine gewisse Geltung auch weiter behaupten. Die Führerrolle aber gehört dem Zeitgemälde, welches das gesamte Gebiet der realen Erscheinung umspannend, „mit jedes Bodens Unterschiede sich bemengend“ dem modernen Menschen in charakteristischen Bethätigungsmomenten seines individuellen oder gattungsgemäßen Daseins — dies die Poesie der Wirklichkeit — künstlerischen Ausdruck leihen soll. Schon hat diese Art von Sittenbild die Historie in den Hintergrund gedrängt und zieht — hierzu vornehmlich durch die aufkommende Hellmalerei angeregt — Landschaft und Bildnis in ihr Bereich. Noch aber leitet subjektivste Willkür zu häufig die Stoffwahl, klebt die volle Erdenschwere des Urbilds auf der Darstellung, die in einen möglichst glücklichen Wurf bei seiner Wiedergabe ihren höchsten Ehrgeiz setzt, ermüdet die einseitige Beschränkung auf niedere Kulturkreise, fehlt endlich zumeist jede tiefere Beseelung der einzelnen Gestalt sowohl als auch der Tonstimmung des Bildes — fehlt mit einen Worte noch der Stil. Dieser aber, einmal gewonnen, wird nach den verschiedenen Stammesindividualitäten gefärbt und von einer sehr viel reiferen Technik getragen, kein anderer sein als der germanische Charakterstil des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts, der nunmehr — aus der Naivetät freilich zur vollsten Bewußtheit erhoben — auch bei den Romanen das Ideal der „reinen Linie“ überwunden und in Erfüllung seines geschichtlichen Berufs endlich beginnen könnte, sich mit den positiven Vorzügen des letzteren, vor allem der höheren künstlerischen Maßempfindung zu durchdringen.

(Schluß folgt.)



Die neue Synagoge in München. — Äußeres.

Architektonisches aus München.

II. Die neue Synagoge.[1])

Mit Illustrationen.

München hat in seinen Monumentalbauten einen weiteren reichen Zuwachs durch die neue Synagoge bekommen. Der Architekt derselben, Herr Albert Schmidt, entfernte sich in der Lösung seiner Aufgabe von einer gewissermaßen herkömmlich gewordenen Formengebung bei den modernen jüdischen Kultusbauten: er vermied die Anwendung der ebenso häufig wie unverstanden vorkommenden spanisch-maurischen Architektur, die doch eine unserem Boden völlig fremde Pflanze ist und deren fortwährende Anwendung durch nichts gerechtfertigt erscheint. Es ist ja lediglich den schwierigen Verhältnissen, unter denen die jüdischen Gemeinden im Mittelalter existirten, zuzuschreiben, daß wenige Kultusbauten dieses Zweckes in den gleichen Stilarten entstanden, die auf dem Boden Deutschlands im Verlaufe der Jahrhunderte sich entwickelten. Doch existiren Beispiele in Worms, Prag, Amsterdam u. s. w.

Der hier zu besprechende Bau hat einen großen Vorzug: die freie Lage nach allen vier Seiten, was erstens einmal die freie Entwickelung des Grundrisses wesentlich erleichterte und dem Gebäude selbst in seinen Lichtverhältnissen von großem Nutzen ist.

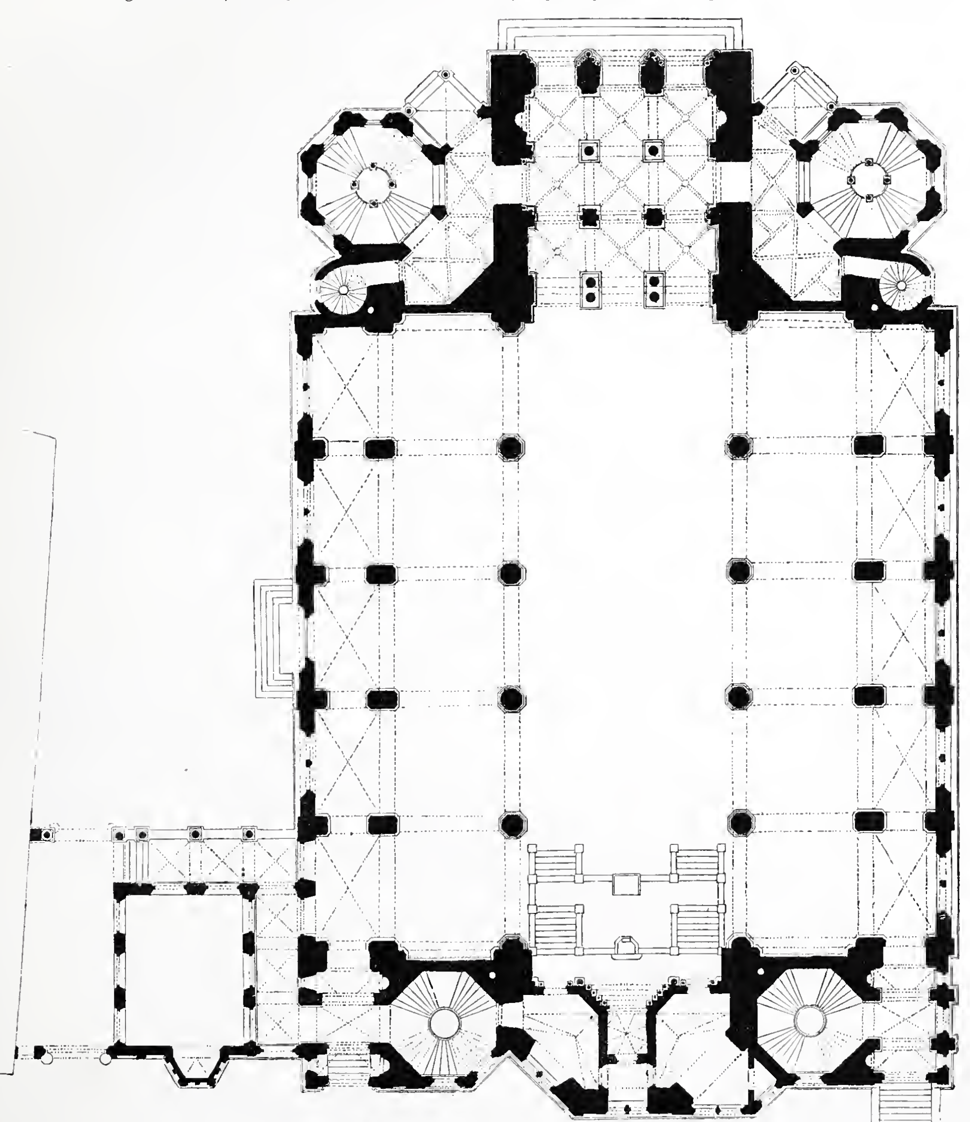
Was die Grundform anbetrifft, so abstrahirte Schmidt von einer Centralanlage, wie sie ebenfalls sehr häufig angewendet wird; er schuf vielmehr einen luftigen, freien und lichtvollen Hallenbau nach dem Muster westfälischer und auch einheimischer Vorbilder; vor allem schwebte ihm aber dabei die edle Elisabethenkirche zu Marburg als Beispiel vor.

---

1) Über die Entwickelung des Synagogenbaues erschienen in der Münchener Allg. Zeitung im Mai 1887 ausführliche Erläuterungen von mir. v. B.

Abgesehen von der Schwierigkeit, die sich bei dieser Lösung, welche abweichend vom christlichen Vorbilde alles vermeiden mußte, was irgendwie an eine Kultusanlage dieses Glaubens erinnern konnte, dem Architekten darbot, hat sich ihm auch ein anderer Umstand in den Weg gestellt, die Absonderung des Frauenraumes (Asarat Naschim), eine erst seit dem 13. Jahrhundert bestehende Bauregel bei Synagogen.

Die Aufgabe in ihrem gesamten Wesen ist sehr gut gelöst und giebt in der Gestalt, wie

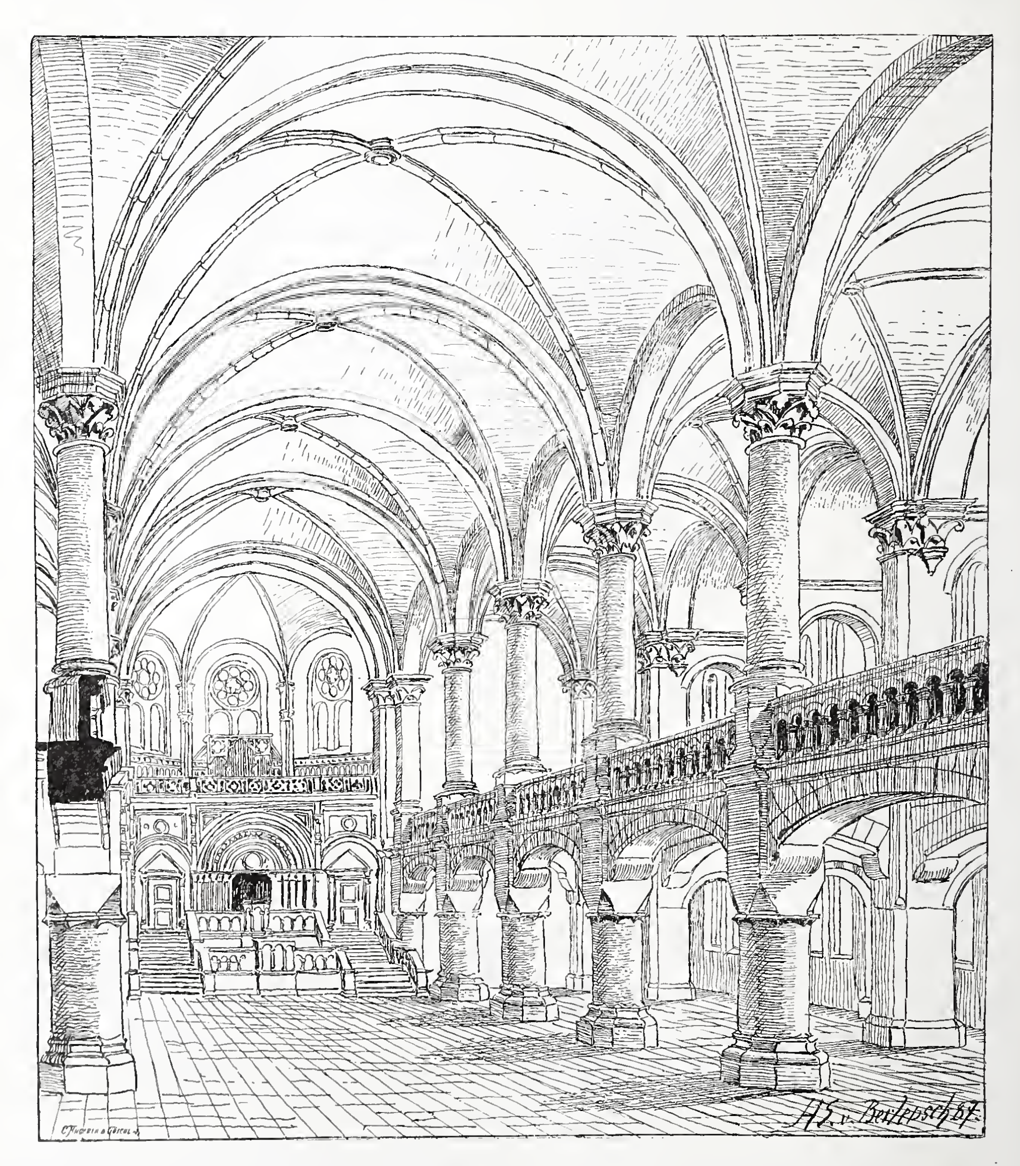


Die neue Synagoge in München. — Grundriß.

sie ist, vollständig dem Zwecke Ausdruck, dem sie dient, ohne dabei das christliche Gebiet zu streifen. Allerdings sind ja verschiedene verwandte Seiten vorhanden, so die Anlage des Narthex unter dem Hauptturme, dann die Entwickelung des Almemor mit dem Schulchan und des daran schließenden Aron Hakkodesch, doch verlangte die Ausführung mancherlei Besonderheiten.

Vor den fünfschiffigen Hauptraum, Hechal, legt sich in der Richtung nach Westen der von zwölf Kreuzgewölben überdeckte Narthex, der Vorraum mit den Kijor (unseren Weihwasserbecken vergleichbar). Seitlich hiervon erheben sich zwei achteckige Treppentürme, sowie zwei, in runden Seitentürmchen untergebrachte Nottreppen. Das Mittelschiff ist ca. 17,50 m hoch, besteht aus fünf Jochen von 6,20 m Achsenweite (von Säulenmitte zu Säulenmitte

6,20 m), und an dieses schließen sich die Nebenschiffe, durch eine Empore getrennt, an. Unten ist das äußere im Kreuz überwölbt, oben nur das zunächst am Hechal liegende, während das äußere, zwischen den Streben befindliche, mit einer Lichtweite von 3,50 m durch quergestellte Tonnen gedeckt ist, unter welchen der Verbindungsgang zu den Emporen führt. Die Kämpferhöhe ist durchgehend die gleiche. Die Breite der inneren Seitenschiffe entspricht dem gewöhnlichen Maße: Hälfte des Hauptschiffes. Nach Osten hin wird das Hauptschiff abge-



Die neue Synagoge in München. — Inneres.

schlossen durch die Anlage des Almemor, an welchen sich, der christlichen Abside vergleichbar, der Aron Hakkodesch, das Allerheiligste, anschließt, markirt durch eine reiche, portalartige Säulenarchitektur. Rechts und links neben dem Allerheiligsten sind die Rabbinerzimmer, darüber die Musiktribüne, welche im halben Achteck den Misrach (Ostseite der Synagoge) schließt. Auch hier sind wieder beiderseitig Treppentürme angeordnet, wie aus dem Grundrisse ersichtlich. Wie der Aron Hakkodesch nach Osten der Glanzpunkt der architektonischen Entwickelung ist, so bildet die Empore unter dem Hauptturm, über dem Narthex, nach Westen hin

eine außerordentlich künstlerisch gedachte Steigerung der Wirkung. Der Raum, in der Höhe der Empore noch quadratisch, übersetzt sich oben ins Achteck, welches zunächst durch ein reizendes Triforium, weiter oben durch die großen romanischen Doppelfenster einen reichen Schmuck erhält. Die Lösung ist auch hier eine ganz meisterliche zu nennen. Bei straffer Anwendung nur architektonischer Glieder, ohne weitere Zieraten, macht das Ganze einen reichen und architektonisch wie malerisch genommen feinen Eindruck. Beiläufig sei gesagt, daß die Architekturteile des Innern von gelbem Abbacher Sandstein, die Gewölbe-Gurte und -Rippen von naturfarbigen Ziegeln, die Wand- und Gewölbeflächen in Putz hergestellt sind, während beim Äußeren der nämliche Sandstein (beim Portal), dann oberbayerischer Tuff (Rosette rc.) und Naturziegel angewendet sind. Die mitgeteilten Ansichten machen ein weiteres Eingehen auf Details wohl nicht nötig.

Daß die Aufgabe künstlerisch ebenso wie praktisch genommen sehr gut gelöst worden ist, bedarf keiner Frage. Möchte diese stattliche Erscheinung dazu beitragen, gerade die romanischen Formen beim Kirchenbau zur Geltung zu bringen, umsomehr, als in München binnen kürzester Zeit nicht weniger als fünf neue Kirchen entstehen werden! H. E. v. Berlepsch.

Bücherschau.

Denkmäler griechischer und römischer Skulptur in historischer Anordnung. Unter Leitung von Heinrich Brunn herausgegeben von Friedrich Bruckmann. Imperialformat. München, 1888. [1])

Die großartige archäologische Veröffentlichung, deren erste Lieferung uns vorliegt, beansprucht die volle Teilnahme und rege Aufmerksamkeit nicht nur der Archäologen von Fach, welche an den Hochschulen die Entwickelung der griechischen und römischen Kunst zu lehren haben oder Sammlungen von Antiken in Originalen wie in Abbildungen verwalten, sondern auch sämtlicher Schulmänner, die irgendwie und irgendwo gelehrten Anstalten vorstehen. Will sie doch eine unentbehrliche Ergänzung zu den Sammlungen griechischer Kunstdenkmäler bilden, ja da, wo Abgüsse wie an den Schulen kleiner Städte entweder gar nicht oder nur in geringstem Umfange vorhanden sind, Sammlungen ersetzen und kunstgeschichtliche Untersuchungen ermöglichen.

Der Grundgedanke des riesigen Unternehmens, das aus ungefähr vierhundert phototypischen Tafeln in Imperialformat bestehen wird, ist ein zweifellos richtiger und trefflicher. Nur wenige Abgußsammlungen sind so groß oder können so groß werden, daß sie auch nur annähernd alle für die Entwickelung der hellenischen Kunst wichtigen Antiken besitzen, — dazu fehlt im Zeitalter der Eisenbahnen und des gerüsteten Friedens meistens das Geld. In Deutschland entsprechen berechtigten Anforderungen an eine relative Vollständigkeit, wenn ich von der Gipssammlung der Kaiserstadt absehe, höchstens die Abgußsammlungen von Bonn, Dresden, Leipzig, München, Straßburg — und wie viel Wichtiges fehlt selbst da, wie viel Wünschenswertes wird selbst da vermißt! Die anderen archäologischen Universitätsmuseen weisen gewöhnlich mehr Lücken als Vorhandenes, mehr Vereinzeltes als Zusammenhängendes auf. Abgüsse sind trotz aller Wohlfeilheit des Materials und aller Billigkeit des Transports doch immer noch teuer, die jährlichen Etats bei allem guten Willen der Regierungen meistens klein oder doch ungenügend, die Menge längst vorhandener wichtiger Denkmäler und die stetig wachsende Fülle neuer epochemachender Kunstwerke er-

1) Das Werk wird in etwa achtzig, in Zwischenräumen von drei bis vier Wochen erscheinenden Lieferungen zu je 20 Mark vollständig sein. Eine jede Lieferung enthält fünf Tafeln, während der Text aus der Feder des Herrn Professor Heinrich Brunn nach Bedarf beigegeben wird. Die Abnahme der ersten Lieferung verpflichtet zum Bezuge des ganzen Werkes.

drückend; dazu kommt dann die leidige und schwierige Raumfrage. Deutsche Gymnasien auf denen sich eine wenn auch nur ganz kleine Anzahl von antiken Abgüssen findet, sind sehr selten; auch hierin macht Schulpforta eine rühmliche Ausnahme. Manche Antike endlich, z. B. Bronzen oder Marmorwerke, deren Bemalung sich erhalten, ist häufig in Abgüssen überhaupt gar nicht zu haben: so die kürzlich auf der Akropolis gefundenen Frauenfiguren



Asklepios, Relief aus Epidauros, in Athen.

eines Antenor und anderer, weil der Verlust der polychromen Spuren oder die Zerstörung der Patina (bei Bronzen) infolge der Abformung zu befürchten steht.

Da werden nun die Denkmäler griechischer und römischer Skulptur in historischer Anordnung, welche kein Geringerer als Heinrich Brunn zusammenstellen und mit einem kurzen Text versehen wird, helfend und ergänzend eintreten. Die wichtigsten kunsthistorischen Skulpturen, alte und neue, bekannte und unbekannte, werden in tadellosen Phototypieen wiedergegeben: ungefähr vierhundert bis fünfhundert an Zahl, so daß jede irgend kunstgeschichtlich wichtige Skulptur zur Anschauung kommt; in genügend großem Maßstabe,

um stilistische Einzelheiten mit Sicherheit beobachten und studiren zu können; wo es irgend geht direkt nach den durch Europa zerstreuten Originalen. Vollendet, bietet das Werk ein Museum, das die Entwickelung und Vollendung der griechischen und römischen Skulptur ebenso bequem wie deutlich an sicheren Beispielen darstellt — ein Museum, welches den Künstlern wie den Kunstfreunden, den Archäologen wie den Philologen die „Trümmer verlorner Schöne" in jedem Augenblick und überall zusammenhängend vorführt. Die Herstellung der Tafeln, ist nach der vorliegenden ersten Lieferung zu urteilen, meisterhaft und tadellos. Selbst neben einem Abguß behält die Phototypie des Apollon von Tenea (Nr. 1) durch die klare Wiedergabe der einzelnen Formen, durch die Deutlichkeit der Brüche und Ergänzung noch immer ihren bleibenden Wert. Wundervoll ersetzt geradezu die Abbildung Nr. 2 einen Abguß des kürzlich auf der Akropolis gefundenen Bronzekopfes, welcher sich kleiner auch auf Tafel XV der unter dem Titel Musées d'Athènes von Gebrüder Rhomaïdes herausgegebenen Phototypien findet: ein Vergleich der beiden Wiedergaben zeigt besser, als viele Worte vermögen, die Vollendung und Trefflichkeit der Bruckmannschen Abbildung. Trefflich und zum erstenmal würdig [1]) abgebildet ist das Relief eines thronenden Asklepios aus Epidauros (Nr. 3), dessen Vergleich mit dem etwa ein Jahrhundert älteren Zeus auf dem Parthenonsfriese ein hohes Vergnügen gewährt. Die beiden Nrn. 2 und 3 finden die Leser mit freundlicher Bewilligung der Verlagshandlung in zinkographischen Reproduktionen dieser Anzeige beigedruckt. Nr. 4 ist der sog. Barberinische Faun, dessen kolossalen Abguß sich wohl nur sehr wenige Sammlungen anschaffen werden, so vollendet schön die Skulptur ist und so trefflich durch sie der naturalistische Zug der Diadochenzeit zur Anschauung gebracht wird. Nr. 5 endlich enthält zwei bekannte Satyrköpfe der Münchener Glyptothek: den marmornen Fauno colla macchia Nr. 99 und den bronzenen Satyrkopf Nr. 299, deren Stil, Technik und Ausdruck zu vergleichen ebenso genußreich wie belehrend ist.

Aber —

Ein „Aber" will ich nicht unterdrücken, gerade weil ich die Publikation sowohl dem Gedanken als der Ausführung nach nur vollständig billigen kann und hochwillkommen heiße, sie auch auf das dringendste allen Anstalten, die irgend einen Zusammenhang mit altgriechischem Geistes- und Kunstleben haben, zur Anschaffung empfehlen möchte: das ist der Preis der einzelnen Lieferung zu 20 Mark, der mir für nur fünf Blätter ein wenig zu hoch erscheint. Dadurch wächst die gesamte Publikation (ungefähr 80 Lieferungen à 20 Mk.) zu dem hohen Preise von ungefähr 1600 Mk. auf; dazu kommen für vier Aufbewahrungskasten noch wenigstens 100 Mk.: d. h. alles in allem 1700 Mk. Da nun alle drei bis vier Wochen eine Lieferung erscheinen soll, so ergiebt sich bei nur zwölf Lieferungen im Jahre mindestens für sieben Jahre je 243 Mk. (genau 242,86). Soweit der Referent die Etats der preußischen Universitäten, Polytechniken, Gymnasien u. s. w. kennt, sind nur sehr wenige von ihnen im stande, diese Ausgabe zu leisten. Z. B. ist das Archäologische Museum der Universität Halle-Wittenberg, welche doch jetzt zu den größten unseres Vaterlandes gehört, nicht in der Lage, von seiner jährlichen Einnahme — alles in allem (Abgüsse, Transport, Aufstellung, Bedienung, Heizung, Vorlegeblätter) 900 Mark, sage neunhundert Mark — das Werk zu beschaffen und müßte auf dasselbe verzichten, wenn nicht das Kuratorium zur Anschaffung desselben die Kosten extra bewilligen sollte, wie ich allerdings von Herzen wünsche und hoffe! [2]) Diese thatsächlichen Verhältnisse sind nichts weniger als erfreulich, aber sie sind leider vorhanden und hätten müssen bei Einrichtung der Publikation in Berechnung gezogen werden. Hoffentlich irre ich mich — aber ich fürchte für das großartige Unternehmen, dessen Vollendung der Archäologie von größtem Vorteil, der deutschen Wissenschaft zur höchsten Ehre, dem Leiter Heinrich Brunn und dem Herausgeber Friedrich Bruckmann zu

---

1) Man vgl. die schwache Abbildung in der Eph. archaiol. 1885 II, 6!

2) Wunsch und Hoffnung sind inzwischen in Erfüllung gegangen, wofür hier im Namen des Archäologischen Museums öffentlich der ergebenste Dank ausgesprochen wird.

bleibendem Ruhme gereichen wird.[1]) Mögen den „Denkmälern griechischer und römischer Skulptur“ nur günstige Sterne leuchten!

Halle, Januar 1888. **H. Heydemann.**

1) Außer der oben ausgedrückten Besorgnis haben wir noch ein Bedenken auf dem Herzen, das durch den Inhalt der ersten drei Lieferungen — die dritte ist soeben erschienen — in uns erregt wird. Diese drei Lieferungen enthalten nämlich nur in München und in Athen befindliche Skulpturen. Eine größere Mannigfaltigkeit in der Vertretung der Hauptsammlungen antiker Bildwerke wäre gewiß ratsam und die Publikation solcher Köpfe, wie sie z. B. Taf. 5 bietet, vorläufig nicht dringend gewesen. Wir wollen im Interesse des Unternehmens hoffen, daß in den späteren Lieferungen dieser Gesichtspunkt gebührend berücksichtigt werden wird. Anm. d. Red.

Notiz.

R. G. Schwüles Wetter, Radirung von Walter Ziegler. Das diesem Hefte beiliegende Blatt, welches uns einen alten Mann bei schwülem Wetter durch die Fluren wandernd zeigt, ist eine Originalradirung von der Hand eines jungen, in München ansässigen Künstlers. Walter Ziegler stammt aus Deffernik bei Eisenstein in Böhmen (geb. 23. März 1859) und studirte in Wien unter Griepenkerl und L'Allemand, dann in München bei J. L. Raab und Liezen-Mayer. Unser Künstler führt die Nadel leicht und mit Sicherheit, nur in der Gewandbehandlung erscheint die Technik noch etwas monoton, sie charakterisirt nicht recht Art und Farbe der Stoffe. Das Landschaftliche ist mit wenig Mitteln recht anmutig skizzirt und veranschaulicht, wie gut es die liebe Sonne meint. Die Gedanken, die sich der alte Bauer über die anhaltende Dürre macht, sind ihm deutlich auf die Stirn geschrieben.



Archaischer Bronzekopf von der Akropolis in Athen.

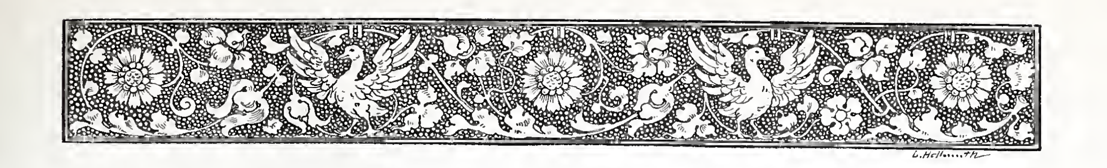


W. Ziegler inv. et del.

SCHWÜLES WETTER.

Verlag v. E. A. Seemann in Leipzig. Druck v. F. A. Brockhaus in Leipzig



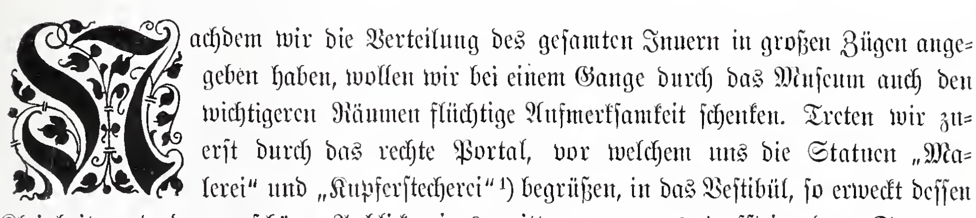


Das neue Reichsmuseum zu Amsterdam.

Von Georg Galland.

Mit Illustrationen.

(Schluß.)



Nachdem wir die Verteilung des gesamten Innern in großen Zügen angegeben haben, wollen wir bei einem Gange durch das Museum auch den wichtigeren Räumen flüchtige Aufmerksamkeit schenken. Treten wir zuerst durch das rechte Portal, vor welchem uns die Statuen „Malerei“ und „Kupferstecherei“ [1]) begrüßen, in das Vestibül, so erweckt dessen Kleinheit und der unschöne Anblick eines mitten vor uns aufsteigenden Treppenpfeilers nicht gerade hohe Erwartungen. Aber wir sehen uns hierin bald getäuscht. Die Thür zur Rechten führt uns in einen großen gewölbten Hallenraum von kraftvoller Architektur, in den schon erwähnten gotischen Ausstellungssaal. Zwei Pfeilerreihen von ungleicher Bildung teilen die Halle in drei Schiffe, deren Wände als Pseudomauerwerk angestrichen sind, während an den Kreuzgewölben die Steinkonstruktion, abgesehen von der leichten Ornamentik der Gurte, Rippen und Säume, unverhüllt hervortritt. Die Beleuchtung der größeren Säle dieses westlichen Erdgeschosses ist durchweg eine zweiseitige. In dem langen „Prentenkabinet“ sind die quadratischen Mittelpfeiler des Lichtes wegen diagonal gestellt und gleichzeitig als Ständer für bewegliche Rahmen ausgenutzt. In diesen Rahmen und an den neben den Fenstern placirten Holztafeln hat sich ein ziemlich beträchtliches Material an Kupferstichen, Radirungen und Holzschnitten ausstellen lassen. Das Hauptmaterial dieser bekanntlich sehr wertvollen Sammlung befindet sich in langen, niedrigen Schränken, die an den Wänden und in den Pfeilerintervallen aufgestellt wurden.

Der Hauptraum der Hinterseite ist der sog. Saal der Admirale, der durch niedrige Holzwände in zehn Kompartimente geteilt ist. Hier begegnen wir einer anderen Deckenbildung; die gegenüberstehenden Wandpfeiler sind durch eiserne Träger verbunden und darüber sind flache Rundbögen gespannt. Was den Inhalt dieses merkwürdigen Saales betrifft, so erwärmen die hier ausgestellten Porträts berühmter Seehelden und die eintönig gemalten Seestücke gewiß mehr das Herz des Seemanns als das des Kunstfreundes. Bevor wir in den westlichen Binnenhof gelangen, dessen Flächeninhalt etwa ein Sechstel des gesamten bebauten Terrains (11000 qm) beträgt, durchschreiten wir noch zwei Kammern, welche die Koninklijk oudheidkundig Genootschap im Stile des 17. Jahrhunderts ausgestattet hat. Sämtliche Gegenstände, selbst die Thür- und Wand-

1) Am linken Eingang stehen „Baukunst“ und „Bildnerei“.

bekleidungen, sind natürlich Originale. Die Skulpturensammlung im Lichthofe besteht dagegen fast ausschließlich aus Gipsabgüssen, die nach Teilen niederländischer Fassaden, nach Portalen, Kleinarchitekturen und Kirchendekorationen angefertigt wurden. So sieht man hier das mächtige gotische Hauptportal der Servatiuskirche zu Maastricht, die eine Fassade des Haager Rathauses (1565), die Chorschranken aus Enkhuysen, das Chorgestühl aus Dordrecht u. a. Werke, aber vorläufig noch ganz planlos aufgestellt, wie denn dieser Binnenhof mit der völlig schmucklosen Eisenkonstruktion seines Oberlichtes und den schlichten, teils abgeputzten, teils mit Ziegeln verblendeten Wandflächen erst seiner Vollendung entgegensieht.

Auch von dem östlichen Binnenhofe, der Ruhmeshalle Hollands, wird sich erst nach der bevorstehenden Beendigung der Bauarbeiten ein Bild gewinnen lassen. Alsdann wird man auch den Weg durch das Niederländische Museum wählen können, welcher hier der Chronologie des niederländischen Innenbaues entspricht und der seinen Ausgangspunkt an der Hinterseite des linken Erdgeschosses hat. Der erste Raum dieser Seite stellt eine Kapelle im Karolingerstile vor; Wände, Decke, Boden, Altar und Gerätschaften setzen sich aus Nachbildungen verschiedener kirchlicher Denkmäler des 8. bis 10. Jahrhunderts zusammen. Andere Zusammenstellungen von Denkmälern späterer Jahrhunderte haben zu romanischen und gotischen Sälen geführt; aber der Wunsch, hier und schon in der Karolingerkapelle ein möglichst reichhaltiges und effektvolles Ensemble zu schaffen, hat dazu verleitet, erhebliche Anleihen in Frankreich, Belgien und Deutschland zu machen. Doch dies stört uns in diesen Räumen gewiß nicht, in welchen so viel künstlerisches und historisches Verständnis, so viel Stimmung und Charakter herrschen. Hier hat Cuypers den reichen Schatz seines schönen Wissens entfaltet, hier hat er sichtlich mit dem Herzen gestaltet, während in einzelnen der folgenden Säle, in welchen die Renaissance zu ihrem Rechte gelangt, kühler Verstand allzu gedrängte Arrangements geschaffen hat. Durch die Längsmauer, welche der Vordersaal in zwei sehr ungleiche Teile zerlegt, sind die Räume an der Straße zu schmal und die durch alte, farbige Gläser beleuchteten Räume an der Binnenhofseite zu dunkel. Dieser lokale Übelstand hinderte es freilich nicht, daß gerade in den letzteren Kompartimenten eine Pracht und Schönheit der Ausstattung — zusammengetragen aus Salons, Schlafgemächern u. dgl. von zum Teil historisch berühmten Gebäuden — zu stande kam, die trefflich geeignet ist, uns einen hohen Respekt vor der Dekorationskunst und den kunstgewerblichen Leistungen der alten Holländer zu verschaffen und zu beweisen, daß jener Rest von Kunstbeflissenen, der einst im Lande Rembrandts die Malerei nicht ausgeübt, sich sehr wohl und zu unserem Danke mit der Architektur und den dekorativen Künsten abzufinden gewußt hat. Auch die Einzelausstellungen von Geweben, keramischen Erzeugnissen, Werken der Schmiedekunst, des Bronzegusses und des Juweliers bezeugen es, daß die Schilderungen der alten Lokalschriftsteller nicht übertrieben sind, welche von der Opulenz sprechen, die in den Regentenkammern der zahllosen Wohlthätigkeitsanstalten, Fabriken und Handelsgesellschaften und in den Offiziersstuben der alten Doelen geherrscht haben soll.

Steigen wir vom Niederländischen Museum ins Hauptgeschoß, so gelangen wir zunächst in die ihrer prächtigen Glasfenster wegen bereits erwähnte Vorhalle des Obergeschosses, der Gemäldegalerie. Wie diese Vorhalle an der Front hervorragend gekennzeichnet ist, so ist auch der ihr gegenüberliegende Rembrandtsaal, inmitten der Südfassade, in würdiger Weise angedeutet durch eine Sgraffitodarstellung, welche den

koning van het licht im Kreise seiner Schüler, die Stalmeesters malend, vorführt. Beide Säle und die sie verbindende Ehrengalerie bilden den Höhepunkt in der Gestaltung des Innern und rechtfertigen den Ruf des Museumsarchitekten, als Schöpfers großräumiger Kirchenanlagen, im vollen Maße. Die Wand- und Gewölbdekorationen der Vorhalle sind in hellen, kühlen Farben ausgeführt; innerhalb breiter Streifen an den Oberwänden sieht man, außer mancherlei symbolischen Vorstellungen, Medaillons mit den Köpfen berühmter Künstler, Dichter, Komponisten und — Glockengießer,[1]) wobei auch dem Auslande eine, allerdings nur mit bewaffnetem Auge, erkennbare Ehre zu teil geworden ist. Daneben fällt der Blick hier auch auf reichlich verteilte Bibelsprüche, wie anderwärts auf Vondelcitate. Der Mangel an kräftigen, plastischen Gliederungen der Flächen — übrigens auch eine Eigentümlichkeit der altholländischen Architektur — macht sich am wenigsten fühlbar in der Ehrengalerie, deren Seitenwände sich in einer Anzahl von geräumigen Kojen öffnen. Jedes dieser acht Kompartimente wird durch Oberlicht beleuchtet, und auch die Mittelgalerie empfängt, durch kreisrunde Ausschnitte ihrer Gewölbescheitel, Oberlicht. Der malerische Schmuck der Oberwände, die auf eisernen Tragebalken ruhen, ist hier farbenreicher und prächtiger. Die Eisenträger sind friesartig, mit reichlicher Anwendung von Vergoldung, ornamentirt und zwar so, daß die Köpfe der Nietnägel und aufgenietete Querbänder in das ornamentale Muster hineingezogen wurden. Den Hauptbestandteil der Gemälde dieser Ehrengalerie bilden einfache Porträts, Schützen- und Regentendarstellungen.

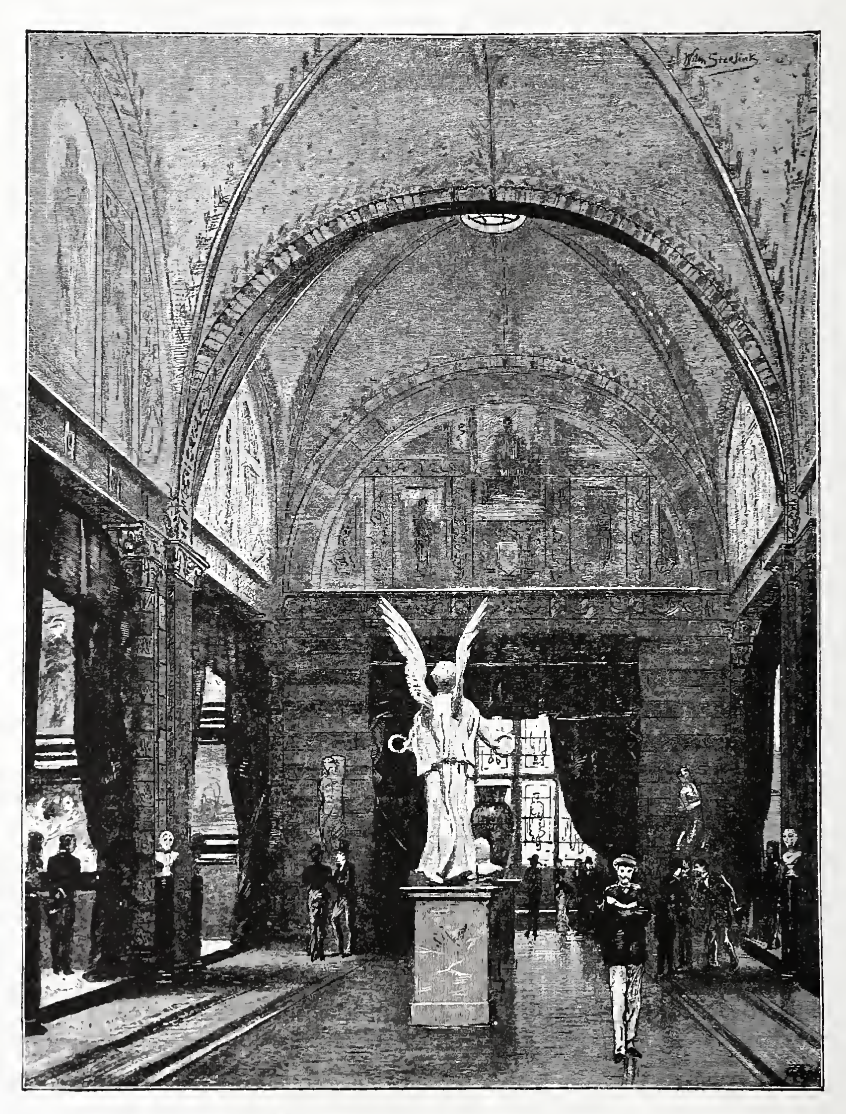
Der 20 m lange und 14,50 m breite Rembrandtsaal wirkt, trotz der Gediegenheit, die sich in allem kund giebt, kühl, mehr wie ein Bahnhofsvestibül. Nur ein einziges Gemälde des Meisters[2]), freilich sein durch Größe und Eigenart frappantestes, die Nachtwache, hängt gegenwärtig noch in diesem Raume. Ein Rembrandtsaal bedarf dringend eines stark gedämpften Lichtes, und um dieses nachträglich herzustellen, hat man vor der Nachtwache neuerdings einen ungeheuren Baldachin in der Höhe von 2,50 bis 3 m aufgespannt. Der Effekt ist ein unbeschreiblicher: jede einzelne Gestalt des Bildes wird sichtbar und die Vorderfiguren scheinen sich in einer goldigen Staubwolke zu bewegen. Die Wucht eines zweiten Rembrandtbildes, wie der Stalmeesters, vermochte der Raum nicht auszuhalten; diese sieht man jetzt im großen Porträtsaal. Das Oberlicht des Spiegelgewölbes im Rembrandtsaale besitzt ausnahmsweise die Form eines sehr flachen Satteldaches und wird von vier Karyatiden „Tag“, „Nacht“, „Morgen“ und „Abend“ gestützt, die über Säulenstellungen angeordnet sind. In den übrigen Räumen bildet auch das Oberlicht eine Voute, so daß sämtliche Decken im Schnitte die Form eines flachen Kleebogens zeigen. Doch ist in den kleineren Räumen das Oberlicht an zwei Seiten bis an die Wandflächen erweitert, so daß in diesen Fällen, statt der Spiegelgewölbe, wirkliche Kleebogengewölbe entstanden sind.

---

1) Verfertiger von Glockenspielen, wie die Brüder François und Petrus Hemony, deren Herkunft übrigens noch im Dunkeln liegt, werden von den alten holländischen Schriftstellern selbst den größten Künstlern des 17. Jahrhunderts nicht nachgestellt.

2) Seine Lebensgeschichte erzählt der Saalfries in folgenden kurzen Worten: Rembrandt Zoon Van Harmen Gerritsen Van Ryn En Van Neeltgen Willemsdochter Van Svydtbrovck — Geboren Aan De Weddesteeg Te Leyden XV Jvlii MDCVII — Te Sint Anna Parochie In't Hvwelyck Bevestigd XXII Junii MDCXXXIII Met De Leevwarder Borgemeester Dochter Saskia Van Vylenborch Die Hem In Jvnii MDCXLII Ontviel — Hy Overleed Te Amsterdam VIII October MDCLXVIIII En Is Begraven In De Westerkerk.

Nur zwei Kammern, die rechts und links vom Rembrandtsaal liegen, haben als Durchgangsräume eine eigene Gestaltung erfahren, die eine ist als Karolingersaal mit einer Kuppel ausgebildet, die andere hat von der oben genannten königl. Altertumsgenossenschaft die Ausstattung eines altholländischen Regentensaales, u. a. mit Gobelins an den Wänden und zwei Originalbüsten von A. Quellinus und Barth. Eggers, erhalten. —



Der Ehrensaal im Reichsmuseum zu Amsterdam.

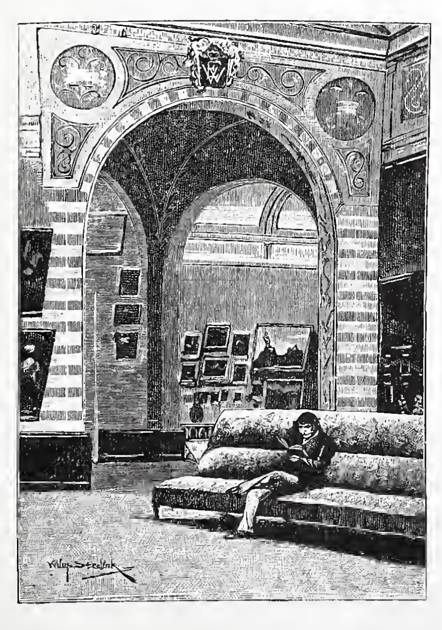
Beide Räume unterbrechen in angenehmer Weise die Fülle der Bildersäle, deren Inhalt sich auf etwa 1700 Gemälde beläuft, eine Zahl, die nur durch die ebenso reichlichen wie wertvollen Zuwendungen von Privatleuten in den letzten Dezennien erreicht werden konnte.

Eine besonders beachtenswerte Sorgfalt hat Cuypers auch der malerischen Ausschmückung dieser sämtlichen Haupt- und Nebensäle der Bildergalerie zugewendet; die Wölbungen sind zwar meist bloß einfach gemustert, die unteren Wandflächen abwechselnd grau und braunrot angestrichen, aber dadurch treten die mannigfaltigen ornamentalen Friesmalereien um so lebhafter heraus, zuweilen freilich mehr, als es für die ausgestellten

Gemälde wünschenswert erscheint. Diese Ornamentik setzt sich aus Blättern und Rankengewinden zusammen; sie ist gotisch und streng stilisirt im Saale der Meister des 15. Jahrhunderts. In den Räumen mit Bildern aus dem 16. und 17. Jahrhundert mischen sich immer stärker Renaissancemotive mit gotisirenden Rankengebilden, deren Stilisirung auch hier minder streng erscheint; während in den übrigen Sälen, die dem 17. und 18. Jahrhundert gemeinsam angehören, nicht etwa barocke, sondern halb naturalistische Ornamentformen dem Stilcharakter dieser Spätzeit entsprechen sollen. Eine eigene Ornamentik haben die Säle der modernen Meister erhalten. Diese phantasiereichen Friese, die nicht bloß in den Motiven, sondern auch in Farbe und Stimmung fortwährend wechseln, ziehen sich kaleidoskopisch durch die Reihe der Gemächer und tragen, indem sich überall Namen und Lebensdauer der alten Meister hineingeflochten finden, die Idee, welche der Fassadenausschmückung zu Grunde liegt, auch in das Innere dieses Hauptgeschosses. In manchen Räumen, wie in denen der ältesten und der neuesten Kunst, steigert sich das farbige Leben zu hohem Reize und schönster Harmonie, und hier scheinen prächtige Thüreinfassungen mitunter wie geschaffen, um die Rahmen für köstliche, malerische Perspektiven zu bilden.

So erkennen wir im Einzelnen wie im Ganzen die echt künstlerischen Intentionen des Schöpfers des neuen Amsterdamer Reichsmuseums, dessen Grundsätze zwar nicht immer die Zweckmäßigkeit im Auge hatten, dessen Ideen aber, auch wenn wir sie nicht durchweg zu den unserigen zu machen vermögen, als Ausfluß der starken Eigenart eines Architekten gewürdigt werden müssen, der wie kein anderer seiner Nation dazu berufen war, den holländischen Kunstsammlungen eine Centralstätte zu schaffen, welcher das dauernde Interesse der gebildeten Welt gesichert ist.

Amsterdam, Januar 1888.



Durchblick nach der Sammlung van der Hoop.



Dryaden und Panisken von P. P. Rubens.

Von Max Rooses.[1])

Das Gemälde, welches unser vorliegendes Heft in einer meisterhaften Radirung Willem Linnigs vorführt, stellt Gruppen von Dryaden und Panisken[2]) dar und befindet sich im Besitze des Herrn J. L. Menke in Antwerpen. Es ist auf Holz gemalt, 95 cm hoch und 120 cm lang.

Das Bild war früher im Besitz des Herzogs von Kent, des Vaters der regierenden Königin Viktoria von England. Dieser ließ es im Jahre 1818 dem holländischen Staatsmann Bouqué in Brüssel durch den Admiral Dunley zum Geschenk überreichen, als Anerkennung für geleistete Dienste. Herr Menke hat es von dem Sohne des Herrn Armand Bouqué erworben.

In einer Landschaft sehen wir sieben Waldnymphen, deren jugendliche, üppige Leiber keine andere Bekleidung aufzuweisen haben als die eigene atlasartige Haut, um einige Bäume gruppirt, deren Früchte Faune pflücken, um sie ihren liebreizenden Gefährtinnen zu überreichen. Eine derselben sitzt links, an eine Quellurne gelehnt, auf welche sie den rechten Arm aufgestützt hat; daneben, etwas weiter vorn, sitzt eine zweite, das rechte Knie aufgestellt, den Oberkörper aufrecht, mit nachdenklichem Gesichtsausdruck. Drei andere, von denen eine ein Füllhorn hält, bilden mehr nach rechts eine schöne Gruppe. Endlich stehen noch zwei mehr im Hintergrunde unter dem Baum; eine davon trägt einen Korb, die andere streckt die Hand aus, um die Früchte zu empfangen, die ein auf dem Baum hockender Faun für sie pflückt.

Die Panisken sind in einer so liebreizenden Gesellschaft nicht müßig. Einer derselben bemüht sich, die Nymphe, welche ihren Ellbogen auf die Quellurne stützt, zu umarmen; ein zweiter nähert seine Lippen der Stirn der Nymphe, welche in der Mitte des Bildes kniet; ein dritter umarmt einen Baumstamm. Der alte Silen, von einem Faun mit einem Gefäß voll Weintrauben und von dem jungen Bacchus begleitet, nähert sich von rechts der Gruppe.[3]) In den Zweigen der Bäume ein Faun und zwei Liebesgötter; auf der Erde Früchte; in der Ecke rechts ein Tiger, der an einer Weintraube knabbert.

Es ist die alte Geschichte von dem Glücke, in des Lebens und des Jahres schöner Zeit, Erdbeeren oder Äpfel unter Küssen pflücken zu dürfen, ein Beweis für den Satz, daß Venus mit Ceres und Bacchus stets auf gutem Fuße steht. Schöne nackte Frauenkörper, Bäume, die sich unter Last der Früchte biegen, frische Bäche, die im Schatten plätschern, kraftvolle, unternehmungslustige Männer: alle Elemente eines Liebesgedichtes, eines Hymnus auf die Fruchtbarkeit der alten Erde und der jungen Frauen sind hier vereinigt, eines Hymnus, den Rubens nie zu singen müde ward.

---

1) Übersetzt von Frdr. v. Goeler-Ravensburg.

2) Panisken (Pane), römisch Faune, sind die bocksfüßigen, gehörnten Waldgötter, Satyrn (Silene) sind die bis auf die spitzen Ohren und Schwänzchen ganz menschlich gebildeten. In der neueren Kunst wurde diese Unterscheidung meist ignorirt. Ob Rubens sie festhielt oder nicht, dürfte kaum mehr nachzuweisen sein. Jedenfalls zog er in den meisten Fällen den barockeren bocksfüßigen Typus vor.
Anm. d. Übersetzers.

3) Wenn hier wirklich Silen gemeint ist, muß es auffällig erscheinen, daß er bocksfüßig wie Pan dargestellt ist, anstatt als alter Satyr in menschlichen Formen. Anm. d. Übersetzers.


Willem Linnig junior naar Rubens



Das Gemälde gehört augenscheinlich der Zeit von Rubens' Aufenthalt in Italien an. Die Töne sind braun, die Landschaft ist gediegen und kräftig, die Körper sind stark und festgefügt, das Fleisch zeigt nicht die blendende Weiße und das Weiche, Markige, das der Meister ihm später giebt. Was an dem Bilde besonders bewundernswert erscheint, sind die durchsichtigen Schatten, welche unter dem Laubwerk auf die Körper der Nymphen fallen und denselben eine außerordentliche Zartheit verleihen. Bewundernswert sind auch der Tiger, welcher an der Weintraube knabbert, und die auf der Erde liegenden Früchte.

Die Komposition ist nicht recht geschlossen. Die Mittelgruppe ist vollendet schön; aber die Nymphe links, welche den Arm über das Knie hängen läßt, erscheint isolirt und traurig in dieser lustigen Gesellschaft; ebenso ist die Gruppe des Silen mit der übrigen Komposition in ungenügender Weise verbunden.

Dreißig Jahre später ist Rubens auf denselben Gegenstand noch einmal zurückgekommen und hat ihn in einem Bilde behandelt, welches das Museum in Madrid (Nr. 1587) besitzt. Dieses Gemälde, welches ungefähr aus dem Jahre 1637 datirt, hat alle wesentlichen Bestandteile des ersten beibehalten. Die Mittelgruppe der drei Nymphen ist kaum verändert worden; nur die eine, welche das Füllhorn hält, hat anstatt sich im Sitzen gerade und steif aufzurichten, sich um ihre Achse gedreht und eine sehr bewegte Haltung angenommen; die, welche bei der Urne sitzt, hat die Hände erhoben und die Arme auf die Kniee gelegt; der Tiger hat sein Frühstück beendet und angefangen, mit einem kleinen Faun zu spielen. Silen hat seine Stellung geändert; der Faun am Baume hat die Nymphe, die er zu umarmen suchte, verlassen. Nur der Faun, der sich anstrengte, die betrübte Nymphe, die sich auf die Urne stützt, zu trösten, hat seine Bemühungen noch nicht von Erfolg gekrönt gesehen und fährt in seinen Bestrebungen fort.

Aber die Lebendigkeit ist in dem Madrider Bilde größer. Nymphen, die weniger träge zu sein scheinen als ihre Gefährtinnen im Vordergrund, sind auf die Bäume gestiegen; eine derselben, die neu hinzugekommen ist, stellt sich rechts auf die Zehenspitzen, um Früchte zu holen. Und zusammen mit dieser Lebendigkeit, die sich der Nymphen bemächtigt hat, scheint auch über die gesamte Natur sich ein neues Leben ergossen zu haben. Die Sonne hat mehr Kraft und das Licht mehr Intensität gewonnen; das Inkarnat aber hat jenen elfenbein- und perlmutterartigen Glanz erhalten, welchen ihm Rubens am Schlusse seiner Laufbahn zu geben liebte. Die Landschaft ist ebenfalls anmutiger, bewegter geworden, sie zeigt nicht mehr jene kräftig-einfachen Züge, von denen man glauben möchte, sie seien einer Kamee entlehnt; aber man fühlt den Saft in den Bäumen schwellen und das milde, feine Licht durch das Laubwerk brechen.

Die ganze Scene hat einen lebenslustigeren, galanteren Charakter angenommen; wir sind der Zeit Watteau's und Bouchers einen Schritt näher gerückt.

Das ältere Bild steht noch unter dem direkten Einfluß der Antike; man möchte glauben, daß es eine Anleihe bei einem römischen Basrelief gemacht habe. Das jüngere Bild hat mit allem Klassizismus gebrochen. Die Natur, die lebendige, regsame Natur, ist dargestellt, belebt und bewegt durch Frauen, die sich freuen zu leben und ihre verfeinerten Reize in reizvoller Gegend zu entfalten, und durch Männer, die es nach den Gaben des Bacchus und der Venus gelüstet.

Wie alle Gemälde aus Rubens' italienischer Epoche, ist auch das des Herrn Menke völlig von der Hand des Meisters. In dem Madrider Bild sind die Figuren von Rubens' Hand, aber die Landschaft ist von einem Schüler gemalt; der Meister hat nur im Laubwerk einige Lichter aufgesetzt und die Luft überarbeitet. Das Menke'sche Bild ist nicht ungestraft durch die Jahrhunderte gegangen, aber doch im ganzen wohl erhalten und hat keine Retuschen.

Wenn man die beiden Bilder so nebeneinander hält, bieten sie eines der merkwürdigsten uns bekannten Beispiele für die Umwandlung, welche Rubens' Stil in den verschiedenen Epochen seiner Entwickelung durchgemacht hat, sowohl hinsichtlich der Gegenstände als auch hinsichtlich der Behandlung derselben.



Die internationale Jubiläumsausstellung in Wien.

Mit Abbildungen.

(Schluß.)

Das Geschichtsbild im eigentlichen Sinne, das die dramatisch gespannten Entscheidungsmomente im Leben der Völker zu schildern berufen ist, scheint heute zum Fresco zurückgekehrt, von dem es seinen Ausgang genommen, und es feiert fast nur mit dieser Technik vereint, wo es die Gunst der Umstände vergönnt, eine bescheidene Nachblüte. Was uns in der Tafelmalerei an Historie aufgetischt wird, fällt gemeiniglich in die Kategorie des Sitten-Geschichtsbildes oder geschichtlichen Sittenbildes und geht aller Pragmatik ängstlich aus dem Wege. Historisches Bewußtsein wird eben in unseren Tagen durch die verschiedensten Bildungskanäle in so weite Kreise einer selbst politisch mündig gewordenen Menge geleitet, der Respekt vor der Breite geschichtlichen Geschehens, dem vielstöckigen Untergerüst, auf dem Haupt- und Staatsaktionen sich aufbauen, den tausend Triebfedern abstrakter Natur, die in ihnen ausschwingen, ist dermaßen gewachsen, daß nicht nur die bildende Phantasie, sondern die künstlerische überhaupt sich scheut, solche Ereignisse, in denen die Geister von Epochen wie in einem Wetterschlage aufeinander platzen, oder die Säkularmenschen, die sie heraufführen, als Gegenstand zu ergreifen. Dem Realismus der bildenden Kunst gilt heute alle Geschichte als fable convenue, nach dem Worte Voltaire's, — man ist ja nicht dabei gewesen. Wagt sie sich überhaupt an ein hervorragendes Individuum der Vergangenheit heran, so belauscht sie es, zumeist in der genremäßigen Stille des Privatlebens, holt sich aber ungleich lieber aus der Chronik ein nicht einmal novellistisch schillerndes Motiv, wo man dann, ungehemmt durch höhere ethische Rücksichten, mit dem malerischen kulturhistorischen Apparat recht aus dem Vollen loslegen und das — Kunstgewerbe der Vorzeit verherrlichen kann.

Vier aus dem Madrider Museum stammende Historien haben für sich eine Längsmauer des internationalen Saales in Beschlag genommen: jede ein Areal an Leinwand bedeckend, mit lapidarer Pinselschrift, die bei allem Aufgedonnerten bekundet, daß hier ein großes Erbe nicht bloß technischer Traditionen noch unverzehrt ist. Historische Intuition größeren Stils spricht freilich höchstens aus Ulp. Checa's „Barbareneinfall". Wie ein verheerendes Hagelwetter braust die gallische Reiterhorde mit verhängten Zügeln unter gellendem Schlachtgeheul vor dem römischen Stadttempel vorbei, aus dessen Pforte Opferrauch wirbelt und verzweifelte Priesterinnen stürzen — schweigend dehnt sich im Hintergrunde die Campagna, vom Aquädukt überbrückt. Der halb tierische Ausdruck in den Gesichtern der schreckhaften Gesellen, der widerstandslos alles mit sich reißende Stoß der Bewegung ist so trefflich gelungen, daß man erst auf den zweiten Blick der zahlreichen, an Karikatur streifenden Verzeichnungen an diesen vielgeprüften Gäulen gewahr wird. Sehr beruhigend wirkt daneben Casanova y Estorachs heil. Ferdinand, der am Gründonnerstag die Ausspeisung der Greise vornimmt; daß es sich um diesen Tag der Karwoche handelt, hat der Künstler mehr deutlich als geschmackvoll schon durch die vielen reingewaschenen Füße der Alten betont, die sich unter der Tafel breit machen; die Köpfe verraten tüchtiges Studium nach Ribera und Rubens. Moreno Carbonero hat wohl den Vorwurf seiner „Bekehrung des Herzogs



J. Engelhart pinx. W. Woernle sc.

MILITARMUSIK.

Verlag v. E. A. Seemann in Leipzig. Druck v. F. A. Brockhaus in Leipzig.



von Gandia" durch das vielsprochene Bild von J. P. Laurens im „Salon" von 1886 überkommen. Der Herzog Francesco Borgia, später Jesuitengeneral († 1572), hatte als Großstallmeister der Kaiserin Isabella am Hofe Karls V. nach dem Tode seiner Herrin die Beisetzung der Leiche in der Gruft zu Granada zu überwachen. Als dort zur Feststellung der Identität der Leiche der Sarg noch einmal geöffnet wird, ergreift der Anblick der entstellten Züge der Toten den lebenslustigen Grande so mächtig, daß er sich Gott zu weihen gelobt, sollte seine eigene geliebte Gattin ihm entrissen werden. Jedenfalls hat der Künstler durch intime Versenkung in den Stoff demselben alles, was er an seelischem Reiz zu bieten vermochte, entlockt. Die vornehm bewegte Mittelgruppe bildet der Herzog und der Freund, an dessen Brust er sich in überwallender Empfindung lehnt. In der Komposition wie in der bräunlichen Tonalität des breitflüssigen Vortrags schimmert das Vorbild Gallaits durch; ein moderner Gesinnter hätte sich z. B. schwerlich den Lichteffekt in der Krypta entgehen lassen. Geradezu weich stimmt es aber, in dem pfirsichfarbenen Pelucheteppich, der vom Schragen des Sarges sich so malerisch auf den Boden ergießt, noch einmal in der gewohnten rechten Bildecke einem teueren Versatzstücke aus der Hinterlassenschaft der älteren Historie zu begegnen, das von Delaroche's „Ermordung des Herzogs von Guise" bis Piloty's „Seni vor der Leiche Wallensteins" so häufig seinen tragischen Dienst verrichtet hat. Viniegra y Lasso's „Segnung der Felder im Jahre 1800" ist als warmtöniges Freilichtbild, das die freilich etwas allgemein charakterisirten, lebensgroßen Figuren in voller Rundung heraustreibt, immerhin eine Leistung. Von einer brutalen Faustfertigkeit zeugt das lediglich untermalte Kolossalgemälde Muñoz Lucena's „Die Leiche von Alvarez de Castro, des Verteidigers von Gerona".

Unter den österreichischen Historien verdienen die beiden Schlachtenbilder des bei Bonnat ausgebildeten Krakauers A. v. Kossak zufolge des treffsicher erfaßten Moments, den das eigentliche Geschichtsbild nun und nimmer entbehren kann, noch am ersten diesen Namen. Ein Uhlanenangriff „Wie die Landwehr attakiren wird" ist durch den Elan der vorsprengenden Schwadron, das Infanteriegefecht (General Chlopicki in der Schlacht bei Grochow 1831) durch die gute Bewältigung der Massen ausgezeichnet; das Kolorit scheint seine unerfreuliche Härte vom Glanzleder der Uniformstücke angezogen zu haben. Der Makartschüler Al. Schram erzählt die Scene des Giftmords an Bianca Capello und ihrem Gemahl, Franz von Medici, unklar genug in einem Situations- und Kostümbild mit den opernmäßigen Modellposen aus der Kompositionsklasse; in der glänzenden und stoffwahren Farbengebung meldet sich aber wieder einmal eine dekorative Begabung. Der auf der älteren Weise Gallaits fußende Brüsseler Alb. de Vriendt (Papst Paul III. vor dem Porträt Luthers) und der Antwerpener J. P. Ouderaa, der sich in seiner „Hinrichtung eines deutschen Soldaten 1569" an H. Leys anschließt, archaisiren, letzterer verfällt sogar, willkürlich oder unwillkürlich, in die mangelhafte Luftperspektive der Altflandrer; aber die antiquarische Auffassung hält mit ehrlicher Überzeugung an dem einmal angeschlagenen Zeittone fest, spottet nicht, wie bei Gaul, ihrer selbst und „weiß nicht wie". Ein in Sonne gebadetes Orientbild giebt F. Eisenhut mit seinem „Tode Gülbabas", eines türkischen Heiligen, des „Vaters der Rosen"; die Muselmänner sind wie auf der dunkel opalisirenden Genrescene des Künstlers „Heilung durch den Koran" lebendig gesehen, der Hintergrund, eine Perspektive auf das osmanische Ofen, geht aber zu wenig zurück. Morgenländisches Klima dürfte dem Plein-air überhaupt am besten bekommen; gewährt doch hier das einförmige, wenig koupirte Terrain den ungebrochenen Lichtmassen thatsächlich breitesten Spielraum. So hat der Wiener Feuerbachschüler Al. Golz nach syrischen Reiseskizzen einen „Christmorgen" von taubengrauem Gesamtton gemalt, dem es nur in der allzu dicht gedrängten Hirtengruppe am freien Luftdurchzug gebricht. Noch unmittelbarer konnte W. Bernatzik, der unter Bonnat studirte, die Leuchtkraft zerstreuten Lichts in seiner für die kaiserliche Gemäldegalerie erworbenen „Vision des heil. Bernhard" auffangen, denn er rückt das mystische Geschehnis origineller Weise in die sonnige Vormittagsstille des Stiftshofes von Heiligenkreuz. Es ist eine echt Wiener Madonna, rund und rosig, die, in einem pfirsichblütfarbigen Gewande emporschwebend, sich gnädig dem ins

Knie gesunkenen Cisterzienserheiligen zuneigt. Das hell beschienene Kreuzgangsgemäuer im Grunde, das junge Lärchengrün, der saftige Rasen, die Benediktinerkutte selbst — unter der man etwas mehr Körper verspüren möchte — klingen zu einer fröhlichen Morgenkantate auf die Gebenedeite zusammen. Das Problem, das Wunder in das Wunderlose zu übersetzen, hat der Künstler freilich nicht gelöst; aber den Ausfall an religiöser Weihe deckt zum guten Teile die tauige Poesie der Innerlichkeit, die uns zumal aus der Landschaft des Bildes entgegenweht. Und poetisches Empfinden hat auch F. A. Seligmann in den ungleich grobkörnigeren Realismus hinübergerettet, mit dem er eine „Heil. Familie" darstellt. Es ist ja richtig nur ein intelligenter Talmudknabe, der da in der Zimmermannswerkstatt der Eltern, von diesen scheu beobachtet, über einer dunklen Psalmstelle brütet; aber man kann es dem frühreifen Blondkopfe sehr wohl zutrauen, daß in ihm der Keim einer weltbewegenden Idee schlummere, und dieses ahnungsvolle Geistesdämmern hat der Künstler durch das warme Helldunkel des Raumes, aus dem allein die Hauptgestalt ins volle Licht herauswächst, glücklich symbolisirt. Uhde's Christus kömmt uns vertrauter entgegen, weil er nur eine neue Spielart der seit dem „Heliand" des neunten Jahrhunderts in Dichtung und Kunst beliebten Verdeutschung und Vergegenwärtigung des Gottessohnes bietet: den mit den Tropfen sozial-demokratischen Öles Gesalbten des Herrn. Daneben besitzt aber die Wiedergabe heiliger Geschichten im Gewande des Orients seit der französischen Okkupation Algiers ihr unbestrittenes malerisches Bürgerrecht. An Seligmanns heil. Familie könnte daher nur die Wahl des abendländischen — vom Rassestandpunkte aus degenerirten — Judentypus an Stelle des historisch gebotenen, reinsemitischen, wie er sich in Palästina bis auf den Tag erhalten, Anstoß erregen.

Was die Ausstellung sonst an neutestamentlichen Bildern bringt, arbeitet teils nach mehr oder minder berühmten Mustern oder bewegt sich in dem ausgefahrenen Geleise akademischer Konvention. J. V. Krämers talentvolle, mit dem Reichelpreise ausgezeichnete „Kreuzabnahme" vermählt den Einfluß von Rubens in der Komposition mit jenem Tizians in dem satten, flammenden Kolorit; nur bauscht und bläht sich zu viel Baumwolle und Flanell auf der Tafel — beide freilich aus der bestens akkreditirter Manufaktur. Das umfängliche Deckenbild gleichen Gegenstandes von Jul. Schmidt ist in Keimschen Mineralfarben ganz nach dem Rezepte der überlieferten Kirchenmalerei gefertigt.

Unter den Madonnendarstellungen gebührt Fröschls duftigem Pastell, auf dem die jugendliche Gottesmutter das Knäblein nur mit etwas zu großem Kraftaufwand küßt, die Palme; Raffaels Madonna Tempi hat das Motiv, Ros. Karriera das Colorit geliehen. E. Pirchan vollzieht mit seiner Madonna eine Schwenkung von Rahl zu Bouguereau, während der „Hiob" von J. Kardos (Budapest) sich frei genug als unfreie Replik nach Bonnat vorstellt. H. Schwaigers Hausaltärchen, in der Art der altdeutschen Triptycha, fesselt durch die bizarre Technik, die die Umrisse mit der Rohrfeder anlegt und sie dann wie einen zu illuminirenden Holzschnitt farbig ausfüllt; prächtig, mit einer Art verpfefferten Schwindschen Humors, weiß der Künstler in dem Aquarell „Ertappt" Kobolden des Böhmer Waldes die Zunge zu lösen.

In der Region des Mythus treffen wir diesmal eines der versprechendsten Talente unter dem Wiener Nachwuchs, A. Hirschl, der seit seiner Scene aus dem „Hannibalszug" und der „Pest in Rom" bei der Kritik einen Stein im Brette hat. Neuerdings ward indessen der Künstler von einem chronischen, durch ein bedauerliches Sensationsbedürfnis genährten Böcklinfieber heimgesucht, als dessen Ausgeburt auch die „Erlösung Ahasvers" zu betrachten ist. Böcklin selbst, der Fabulist auf eigene Faust, wäre schwerlich auf die ausschließlich der Gedankendichtung zugängliche und von ihr schon gründlich ausgearbeitete Sage verfallen. Das Beste in dieser Weltuntergangsphantasmagorie ist denn auch die von Böcklin nie bewältigte Realität: das großschollige Treibeis, das nur überflüssigerweise die halbe Bildfläche füllt, der in ihm begrabene, vorzüglich gezeichnete weibliche Akt, angeblich eine Versinnlichung der Natur, welcher demnach ein Verwesungsprozeß in — Kakao bevorsteht; Ahasver selbst, der Sensenmann, der ihm endlich naht, und der Friedenspolarengel im Grunde bleiben

skurrile Schemen. Hoffentlich wird die hier bis zum Gefrierpunkte erhitzte Phantasie des Künstlers mit einem Katarrh davon kommen und recht bald wieder in gesündere Bahnen einlenken.

Im Porträtfache liegen einige der Spitzen der Ausstellung. Was, zumal in der deutschen Malerei, an historischer Auffassung noch lebendig ist, scheint sich auf das Bildnis zurückgezogen zu haben, und so begegnet uns hier eine gesittete künstlerische Atmosphäre, eine an den besten Mustern der Alten geschulte Formensprache, die einem extremen Naturalismus in dieser dem Geschmacke des Publikums ja direkt botmäßigen Gattung wenigstens keinen nahen Sieg verheißt. Der herrschenden Strömung kann sich freilich auch der Porträtist mit nichten entziehen, die camera obscura ist ihm eine noch unentbehrlichere Krücke als dem Landschafter geworden.

Lenbachs Gabe, geschichtlich zu sehen, seine Kunst, unter souveräner Verachtung des Beiwerks den seelischen Kern der Persönlichkeit herauszulösen, bewährt sich natürlich auch an dem ausgestellten Bismarckbrustbilde aus der neuen Pinakothek, obwohl es sich nicht seinen gelungensten Redaktionen des Kanzlerkopfes anreiht. Sattsam bekannt ist ja die sprunghaft experimentirende Art, mit der der Künstler jedesmal von einer anderen Seite diesem gigantischen Haupte beizukommen sucht, gleichsam immer eine neue Farbenklaviatur für dasselbe konstruirend; auf der Münchener Tafel haben die seltsam durcheinander quirlenden Pigmentkrusten, die uns freilich, tritt man einige Schritte zurück, die Fleischlagen und Fettpolster der Wangen- und Nasenpartie plastisch vortäuschen, geradezu Ton und Maserung verwitterten Mahagoniholzes angenommen. Worin sich aber Lenbach unverbrüchlich gleich bleibt, das ist die Meisterschaft in der Wiedergabe des Auges, in dessen sprechendem Blicke sich der Mikrokosmus des Individuums — und ihn allein will er auf die Leinwand zaubern — kondensirt. In Lenbach der Chiffrirschrift seines Pinsels wegen nur einen genialen Fragmentisten zu erblicken, schlösse eine Ungerechtigkeit in sich: sagen doch seine besten Bildnisse alles, was uns ihre Originale als geschichtliche Charaktere zu sagen haben.

Ungleich gesünder, harmonisch-ausgeglichener berührt Angeli. Er giebt mehr Existenz als Lenbach — um mit Burckhardt zu reden — und setzt die hochedlen Herrschaften, denen die aristokratische Art seines Vortrags wie angegossen sitzt, gerne in einen Ausschnitt ihrer gesellschaftlichen Umgebung, der er fast die nämliche Sorgfalt wie dem Figürlichen angedeihen läßt. Wenn Lenbach das Bildnis schon broschirt von der Staffelei entläßt, bindet es Angeli in Franz von Maroquinleder mit Goldschnitt. Aber auch er versteht es, die leibliche Hülle durchscheinend zu halten, von innen heraus elektrisch zu beleuchten — namentlich auf Porträts vornehmer Frauen, wo er dem zarten Schmelz der durchsichtigen Haut die volle Lebenswärme einzuhauchen weiß. So hat er die Gräfin Zichy-Redern, Kniestück en face, mit der ganzen Sicherheit der gewiegten Weltdame in ebenso einfacher wie geschmackvoller Anordnung des schwarzen Atlaskleides dargestellt. Die rötlichen Lichteranflüge an den Gelenken, das Stück grüner Waldlandschaft gemahnen an Rubens, dessen Doppelporträt seiner Söhne in der Liechtensteingalerie dem Künstler bei dem köstlichen Bildnisse vorgeschwebt haben mag, das er seinem eigenen Knaben widmete. Das Kniestück einer Dame aus der Wiener guten Gesellschaft, in rotem Atlasleibchen und großblumigem Vorderteil, einen leise melancholischen Zug in dem durchgeistigten Profil, leidet nur unter der unschönen Rückenlinie. Das Bildnis A. Achenbachs läßt den berühmten Düsseldorfer etwas philiströsonkelhaft erscheinen; eine gewisse Idealisirung wäre wünschenswert gewesen.

Wieder einmal ein Werk von wahrhaft zeitgeschichtlichem Gepräge hat Jul. Benczur in dem Bildnisse des ungarischen Ministerpräsidenten Kol. Tisza geschaffen. Es war just kein malerisch dankbarer Vorwurf, den greisen Staatsmann mit dem breit ausladenden, grauen, bebrillten Denkerschädel im reichen Magnatenornat für einen — wie der Rahmen erraten läßt — noch aus der Zopfzeit stammenden Repräsentationsraum der guten Stadt Szegedin zu verewigen. Die Gefahr eines seichten, die charakteristischen Formen verschwemmenden Galastils lag nahe genug. Bei Benczur leuchtet aber hinter den großen Gläsern der schlaue, die Verhältnisse mehr durch- als überschauende Blick des bedeutenden Realpolitikers auf, während

sich das zähe Temperament des Mannes — ganz Nerv und Stahl — in der die Armlehne sehnig umklammernden Rechten beredt ausspricht. Von bestrickendem Adel der Auffassung bei außerordentlicher Naturwahrheit in der Wiedergabe der Hautfarbe und der schlichten Witwentracht ist das Bildnis der Fürstin Sapieha von Leop. Horovitz (s. d. Abbild.). In dem feingefältelten Antlitz dieser Matrone, an der jeder Zoll eine Fürstin, meint man wie in einer vergilbten Familienchronik lesen zu können; nur die Ausführung der feinen Hände



„Im Vorzimmer", Aquarell von P. Bedini.

die den Schein der Eindringlichkeit wecken möchte, läßt den vielbeschäftigten Modemaler erkennen. Munkacsy's Lisztportrait, einer technisch ungemein rohen Arbeit, kann nicht einmal der Vorzug besonderer Ähnlichkeit nachgerühmt werden.

Im deutschen Saale führt den Reigen der Porträts F. A. Kaulbachs Prinzregent Luitpold, ganze Figur im Kostüm des Hubertusordens. Die ritterliche Leutseligkeit in den Zügen des hohen Herrn vergegenwärtigt der Künstler mit einem bei ihm ja seltenen Anlauf zu kräftiger Charakteristik. Als Nothelfer hat ihm diesmal van Dyck über die Achsel geschaut; daß die malerische Haltung, die Behandlung des Beiwerks von erlesenem Geschmack ist, bedarf keiner Beteuerung. Ein weibliches Bildnis beansprucht wohl selbst nur, als ver=

dünnter Aufguß der „Lautenschlägerin" zu gelten. Das prächtige Selbstporträt Al. Erdtelts mit dem wie aus Wachs gebosselten rechten Ohre rivalisirt in seiner wirksamen Hereinnahme



Porträt der Fürstin Sapieha, von Leopold Horovitz.

Rembrandtesker Tonstimmung unmittelbar mit Lenbach. A. Fr. Smiths vorzügliches Kniestück einer älteren Dame erinnert in der Breite des Wurfs, dem Arrangement, nicht zuletzt

in der Persönlichkeit der Dargestellten an die behäbigen holländischen Hausehren Th. de Keysers. — Unter den Berlinern erregt Gussow mit seinem Brustbilde der Romanschriftstellerin Lola Kürschner (Ossip Schubin) berechtigtes Interesse. Aus schwarzem Grunde tritt das hell beleuchtete Oval wie der „aufgehende Mond" hervor; aber dieser stellenweise bis zur Derbheit realistische Mädchenkopf mit den Eulenaugen (γλαυκῶπις) eignet sich nur wenig zu der nach dem Muster J. J. Henners angestrebten visionären Wirkung, für die auch Gussows Palette bei aller plastischen Wirkung, die sie hervorbringt, nicht genug weiche Töne gemischt hält. A. v. Werners Eigenbildnis, ein resolut hingeschriebenes Stück Autobiographie — im Hintergrunde die Kaiserproklamation und das Kongreßbild — schmeichelt dem Berliner Akademiedirektor auch insofern nicht, als es ganz sein hartes, ins Blecherne spielendes Kolorit aufweist. Echt Berlinerisch nüchtern, von schlagender Unmittelbarkeit ist jedoch das Mädchenporträt R. Scholz's, wo das Rädchen des Jutefauteuils mit derselben hingebenden Liebe und Poesielosigkeit wie das Auge gemalt ist.

In der österreichischen Abteilung ist noch, in der auch unsere Reihefolge bedingenden respektvollen Entfernung von Angeli, zunächst V. Stauffer zu nennen, der mit dem Porträt einer Sportdame dem Kanon Canons unentwegt treu bleibt, zu einer selbständigeren und feineren Ausdrucksweise sich aber in einem weiblichem Medaillonbildnisse aufschwingt. Fröschls Damenporträt (Pastell) ist namentlich in der Anordnung des schwarzen Crêpekostümes mit vollendetem Chic vorgetragen. In einem Mädchenporträt bethätigt Trentin wieder einmal seine virtuose Pastelltechnik. Rumpler sollte mit der Holbeinimitation „Mädchen in altdeutscher Tracht" doch die Periode seiner, wenn auch noch so geschickten, Verwandlungen beschließen; dergleichen wirkt heute, wo wir aus dem Stande kunsthistorischer Unschuld herausgetreten sind, doch lediglich als Caprice. Von L. Michalek rühren eine treffliche, für seinen Stich nach Angeli's Kaiserporträt bestimmte Kreidezeichnung und zwei ansprechende Pastelle her.

Im belgischen Pavillon hat E. Wauters seinen bekannten „Knaben auf dem Isabellenpony" und die mit ihm zugleich 1883 in Berlin prämiirte „Dame am Klavier" neuerdings ausgestellt. Auf dem ersteren Bildnisse ist bei dünnflüssigstem, in den unteren Partien — wo die vorgezeichnete Quadrirung zu Tage tritt — a prima belassenem Farbenauftrag doch ein starker, freilich etwas panoramamäßiger Wirklichkeitseffekt erzielt, — der nämliche, wie auf dem Eselritte von Verhas. Die andere Tafel kann uns durch die ästhetisch beleidigende Augenblickssituation, in welcher die Dargestellte festgehalten ist, und ihr wächsernes Inkarnat leicht verhärten gegen das warme Stoffgefühl, das sich trotz breitester Pinselführung in dem Beiwesen äußert. In einer seltsamen Auffassung gefällt sich auch J. de Lalaing, der seinem tüchtig gemalten, in die Schlacht oder zum Manöver ausziehendem Reitergeneral — der übrigens weit eher einem Großinquisitor ähnelt — vorne die Kruppen, hinten die Vorderteile der Füchse einer Lancierkolonne als Bedeckung mitgiebt. A. Stevens verkörpert in einer „Salome" und „Feodora" mit einem dem Gegenstande entsprechenden, unheimlichen technischen Raffinement den an die Halbwelt so nahe streifenden Typus des entnervten Pariser Lebeweibes.

Daß die Landschaft noch immer den vornehmsten Ruhmestitel in der Malerei wenigstens der nordischen Völker bildet, bestätigt auch die Wiener Ausstellung. Hier werden wir mit den reinsten künstlerischen Genüssen bewirtet und dürfen unangefochten von häkeligen Prinzipiendebatten, die sich an andere Fächer knüpfen, frei und ruhsam aufatmen. Die durch Düsseldorf vollzogene Verschwägerung der skandinavischen mit der deutschen Landschaft hat zweifellos nicht bloß die Entwickelung jener gefördert, sondern auch dieser ein kräftigeres formales Rückgrat eingesetzt. Gleichzeitig wächst Ansehen und Verbreitung des paysage intime, dessen Saat ja auch in Frankreich erst heute, da die Häupter der Schule von Barbizon aus dem Leben geschieden sind, in vollen Halmen aufgeht. In seinem Gefolge ist ein künstlerischer Pantheismus ausgezogen, der im gewöhnlichsten Stück Erde das Götterbild der in Luft, Licht und Ton webenden Natur entwirkt und es wiederklingen läßt vom Echo tiefster menschlicher Empfindung. Der Landschafter ist nunmehr überall zu Hause, die entthronte Ballschönheit der

„brillanten“ Gegend muß mit ihren älteren Verehrern vorlieb nehmen. Merkwürdig, wie in diesem Zweige selbst der fortschreitende Realismus, vor allem die Hellmalerei im letzten Grunde zumeist dem idealen Gehalte zu gute kommt — freilich nur für Augen, die die Scheuklappe abgeworfen haben und die Natur nicht malerischer sehen wollen, als sie ist.

Vor die „Tauholer“ von H. Baisch oder das „Holländische Dorf“ von Fr. Courtens tretend, meint man thatsächlich den Fuß ins Freie zu setzen; läßt man den Blick, der sich mit dem Naturton der beiden Bilder vollgesogen, über die übrigen, zum Teil recht anständigen Landschaften dieser Säle schweifen, so schrumpft ihre Wirkung überraschend zusammen; die Beleuchtung erhält den Ton trüben Fensterglases, die Luft lastet bleiern, die Wolken werden zu Baumwolle, der Rasen — es ist schmerzlich zu sagen — zu Spinat. Mit welch impulsivem Leben wenden sich aber die Figuren der „Tauholer“ selbst an unsere Teilnahme: jede Sehne spannt sich in der Aktion des Ziehens an Roß und Reitern! Tagige Helle herrscht auch auf dem von Baisch ausgestellten „Holländischen Strand“, in dem eine ungemeine Illusion der Weiträumigkeit erreicht wird. G. Schönleber hat in dem „Strand von Recco“ den vollen Zauber eines herrlichen Motivs der Riviera nachgedichtet. In langen, schaumbekrönten Zügen, libellenblau schimmernd tanzen die Wellen gegen das schmale Unterland, über das das malerische Häuserneſt aufsteigt. Köstlich ist es zu sehen, wie das durch die Zeit und atmosphärische Einflüsse mit graubraunen, schmutzigweißen, rötlichen Tinten getigerte, selbst in den Linien kraus verschobene Gemäuer völlig in die Naturscenerie eingeschmolzen, selbst zum Naturwerk geworden ist. Ein nordisch düsteres, in der Stimmungsgewalt aber fast gleichwertiges Gegenstück zu dem ligurischen Sonnenblick Schönlebers liefert Eug. Bracht mit dem „Herbsttag an der englichen Südküste“, auf welchem zumal das fahle, von vereinzelten Lichtgarben durchschossene Nebelbrauen im Grunde, der Bote aufsteigenden Wetters, ungemein treu beobachtet erscheint. Wie Bracht, siedelt noch ein anderer Schüler Gude's, H. Schleich sich mit Erfolg an der walisischen Küste an. Ein großartiges Hochalpenpanorama entrollt v. Kameke's leider totgehängter „Madatschgletscher“. Trefflichen Gebirgsschnee malt Aug. Fink, dessen „Wintermorgen“ wie eine Variante der Wopfnerschen „Chiemseefischer“ die neue Pinakothek herlieh. Auf H. Bartels' schon perspektivisch hervorragendem Aquarell „Mondaufgang auf Rügen“ kommt der seelenvolle Einklang der bäuerlichen Staffage mit dem erhabenen Naturschauspiel zu fast ebenso ergreifendem Ausdruck wie auf einer Brétonschen Abendfeier. L. Dill, gleichfalls in München, lernt man in sieben Gouaches kennen, die durch breitflockige, wenig vertreibende Technik bei vorwaltendem Violett und Lila im ersten, grün im Hinterplan einen in seiner Trockenheit eigentümlich-pikanten Effekt erzielen; mit dieser Lieblingsgamme, deren Heimat eingestandenermaßen der Gemüsegarten — fünf der ausgestellten Blätter sind Zwiebel-, Astern-, Kürbis-, Kraut-Stillleben mit Kinderstaffage — bestreitet er sehr gewandt auch das Kolorit einer feingestimmten venezianischen Marine. Der in Düsseldorf ansässige Österreicher G. v. Canal strebt in seinem schwermütigen „Teich bei Nymwegen“ (s. d. Abbild.) Harpignies nach, und französischem Antriebe folgt auch sein Düsseldorfer Kollege G. Oeder wie der Dresdener P. Baum. A. Achenbach hat eine im Kolorit lehmige Lotsenausfahrt bei unvermeidlichem Sturm und Mondschein, Oswald eine Strandpartie von Neapel bei noch unvermeidlicherer Abendbeleuchtung gesandt. Wenn im Reiche des fünften Karl die Sonne nimmer unterging, bei Oswald Achenbach geht sie — immer unter. Übrigens sorgte P. v. Ravenstein durch einen schönen „Abend im Valle di Nervi“ dafür, daß man an die beste Zeit des letzteren erinnert wurde. Von C. Ludwig (Berlin) sieht man eine einfach hingefegte Thüringer Herbstlandschaft von großer Wirkung, von L. Douzette eines seiner feinen Havel-Notturnos. A. Hertel hat sich in einer heroischen Landschaft — Vordergrund Rubens, Hintergrund Dughet — nicht gerade glücklich maskirt, indem er seine glänzenden koloristischen Eigenschaften unter den Scheffel stellte.

Um wie viel heroischer läßt sich nicht die von allen Nymphen entvölkerte Ostseebucht H. Gude's an, auf welcher die stille schläfrige Natur dieses baltischen Wassers mit seinem silbernen Wellenschlag so groß erfaßt ist! In Gude ist das oben berührte Verhältnis der

skandinavischen zur deutschen Landschaftsmalerei persönlich geworden, denn nicht viele Künstler dürften sich in Deutschland gegenwärtig einer so fruchtbaren Lehrthätigkeit berühmen dürfen wie dieser gebürtige Norweger. Indessen hat die Strandlandschaft, die sich augenblicklich ja einer besonders eifrigen Pflege erfreut, schon bei einer Anzahl seiner unmittelbaren Jünger einen starken französisch-holländischen Bluteinschlag erfahren; die plastisch durchgebildeten Küstenstrecken mit offen anprallender Brandung werden seltener als die Dünenzungen aufgesucht, wo dann vor allem die Brechung und Interferenz des Lichtes in der salzgeschwängerten Seeluft, das Spiel der Reflexe im feuchten Sande und seinen Tümpeln, also wiederum das Fluidum und die Magie des Tones belauscht sein will. Vollgültige Talentproben in dieser Richtung haben Müller-Kurzwelly (Berlin) und P. P. Müller (München) ausgestellt. — Der Düsseldorfer Fr. Grebe leitet uns mit seinem majestätisch lieblichen „Raftsund“ nicht bloß geographisch unter hohe Breiten; sein markiges Bild, das etwas vom Granit jener arktischen Gletscherwelt zu fühlen giebt, steht unter dem direkten Einflusse A. Normanns. Dieser selbst hat sich mit einer mondbeglänzten „Sommernacht im nördlichen Norwegen“ und der Ansicht eines Fjordes eingefunden; zumal die erstere Leinwand besitzt bei breitestem „gemauertem“ Vortrag einem wahrhaft monumentalen Zug und läßt die Ahnung des Unendlichen, die über die einsame Schönheit des Landes ausgegossen ist, im Beschauer aufsteigen. Diese perspektivische Kunst, den Eindruck großer Raumfernen zu erzeugen, ist sicherlich eine natürliche Mitgift der Skandinavier. Wie weit meint der Blick auf W. de Gegerfelds schwedischer Winterlandschaft in die Tiefe des Bildes wandern zu können! G. A. Rasmussen, L. Munthe, Fr. Smith-Hald bringen gleichfalls prächtige Schilderungen aus dem Lande der Mitternachtssonne.

Unter den belgischen Landschaften ist des holländischen Dorfes von Fr. Courtens der verblüffenden Naturwahrheit seines Plein-air willen bereits Erwähnung geschehen. Eine Marine „Dampfer auf unruhig bewegter See“ beweist die Vertrautheit Courtens' auch mit einer ganz entgegengesetzten Stimmung. Eine hohe Meinung von seinem Können erweckt Coosemanns mit einer sonnenbeschienenen Schneelandschaft und der „Wolfsschlucht im Walde von Fontainebleau“; die in die letztere als Staffage gesetzte Bäuerin erscheint koloristisch völlig eins geworden mit ihrer Umgebung von gelbgrünem Baumschlag und moosigen Felsblöcken — Mimikrie, nach der Bezeichnung Darwins. Einer figurenreichen Ansicht von Kairo von E. Wauters, über die das blendend weiße Licht des orientalischen Himmels flutet, liegt wohl eine der Studien für sein vielgereistes Rundgemälde zu Grunde. Während die bisher Genannten vorab den Totaleindruck ihrer Veduten im Verschwimmen und Verschweben der Valeurs, die die Bestimmtheit der Einzelform auflösen, festhielten, registrirt Lamorinière in einem „Föhren“- und einem „Eichenforst“ mit peinlichster Gewissenhaftigkeit jedes Nadel- und Laubbüschel seiner Riesenstämme, wobei aber wieder die heimlichen Schauer des Helldunkels, der harzige Odem solcher Walddome ihm unter den Händen verraucht und eine harte, grelle Gesamtstimmung zurückbleibt; leicht erkennt sich zumal im „Eichenwald“ das Vorbild Hobbema's, aber eines Hobbema, der Tafeln für botanische Atlanten entworfen hätte.

In der österreichischen Landschaft vernimmt man die schmelzendsten Gemütsakkorde, die musikalischen Mächte des Naturlebens finden unter Bevorzugung mild elegischer Stimmung an ihr den beredtesten Dolmetsch. Im guten Sinne hat sie die Romantik noch nicht völlig abgeschüttelt. Der Realität wird scharf auf den Leib gerückt, aber an ihrer künstlerischen Ausgestaltung läßt sich der poetische Natursinn des Stammes sein Recht nicht verkümmern, wie etwa umgekehrt die österreichische Erzählungslitteratur in Adalbert Stifter einen bedeutenden Landschafter aufzuweisen hat. Es ist ein ganzer Strauß echter und eigenartiger Talente, der uns hier den Willkomm entbietet. Die letzte Jahresernte war aber nicht einmal eine von den besten. Em. Schindler gebührt der Vortritt, dessen Namen von München aus neuerdings auch im Reiche hellen Klang gewonnen. Die Mittagsstille des Hochsommers liegt über seiner — nur im Lichte etwas giftiggrünen — „Parklandschaft“: Pan schläft. Der duftige „Garten im Frühling“ und eine Flußlandschaft, über die der Abend seine



„Vor dem Dorfrichter“ von Alexander Bihari.



Fittige senkt, zeigen, wie sich Th. Rousseau kongenial verdeutschen lasse, ohne an ihm zum Kopisten zu werden. Lichtenfels zieht in den Gmünder Motiven feinere Saiten auf als in der Ansicht „Aus dem Krainer Hochgebirge“ und dem „Golf von Quarnero“. Die stechende Gewitterschwüle eines Augusttages zittert über H. Darnauts prächtigem Bildchen „Zur Erntezeit“; meisterliche Beherrschung der Luftperspektive zeichnet seinen „Herbstmorgen“, malerisch-große Empfindung die beiden Aquarellveduten aus der Bozener Gegend aus. Aug. Schäffer giebt in dem „Waldausgang“ einen seiner schönsten Sonnenuntergänge, obwohl nur ein schmaler orangegelber Wolkensaum durch die winterlich kahlen Buchenkronen den Scheidegruß des sterbenden Tages sendet; in einer mehr stilisirenden Auffassung erschließt er uns auf einer zweiten Leinwand eine der gewaltigsten Gebirgsscenerien des Salzkammergutes (Bei den Gumpen in der Gosau). Eichendorffsche Romantik umwittert die „Mühle aus Südtirol“ von Rob. Ruß, auf der wir nur das zwischen den entlaubten Bäumen schimmernde Abendgold weicher und flüssiger gewünscht hätten. Als verheißungsvolles Talent muß der Schönleber-Schüler A. Zoff begrüßt werden, der in einem Rivieramotiv nicht bloß Licht, Luft und Wasser, sondern, was immer seltener zu treffen, auch die cyklopische Terrainbildung dieses echt südlichen Gestades mit kräftiger Charakteristik wiedergiebt. In den kleinen Rahmen zweier Aquarelle („Motiv bei München“; „Der Untersberg“) weiß A. Ditscheiner, wie immer, große Stimmung zu bannen. Eine Reihe reizvoller Ansichten aus Niederösterreich in Öl und Aquarell spendet Ed. Zetsche. Frau Wiesinger-Florian entwickelt eine immer gediegenere Breite und männliche Schneide des Vortrags; direkt an Pettenkofen erinnert ihr „Bauernhof“; wie hoch steht doch künstlerisch ein so gut gemalter Düngerhaufen mit seinem Ferkelstillleben über jeder schlecht gemalten Schlacht im Teutoburger Walde! Rom. Kochanowski (Krakau) hat den polnischen Schnee so gründlich los, wie irgend einer der Schneespezialisten unter seinen in München lebenden Landsleuten. Die Elite österreichischer Landschafter vervollständigen diesmal: L. Willroider — in München —, O. Brioschi, T. Blau, K. Onken (s. d. Abbild. S. 208), A. Obermüllner, T. Grubhofer, L. Benedyktowicz, L. H. Fischer (S. d. Abbild. S. 207). Im Architekturaquarell thut sich neben beiden Alts Edm. Krenn hervor, in Interieurs J. S. Pepino und H. Charlemont.

Die ungarische Landschaft vertritt P. Vagò am originellsten, der die fruchtbare Tiefebene des Alföld und ihre Herden- und Hirtenstaffage mit einer gewissen bodenwüchsigen Derbheit abschildert. Eine Reihe jüngerer Künstler eifert hingegen wieder mit unverkennbarer Begabung französischen Mustern nach, unter denen es ihnen zumal Rousseau und Daubigny angethan zu haben scheinen. Hinter schwülen Dunstschleiern steigt die Mondsichel am Heidehimmel herauf und blinkt mit zitterndem Silberglanz auf dem vom mageren Baum- und Strauchgruppen umbuschten Teiche, den durstige Kühe durchwaten. Derlei melancholischen Pußtastimmungen wissen Tölgyessy, Spanyi, Kovacs ihren ganzen Reichtum an warm durcheinander spielenden Tönen abzugewinnen. Nach München ist Bertha v. Tarnóczy (Blühende Wiese) zuständig, R. Nadler (Sägemühle im Salzkammergute) wählte sich Schindler zum Vorbilde. Gediegen gemalte Veduten aus der ungarischen Metropole haben L. Bruck und Telepy zu Urhebern.

In der italienischen Abteilung leuchten zwei lichtgetränkte Lagunenbilder G. Ciardi's von den hohen Plätzen, zu denen sie verurteilt wurden, wie aufgehißte Standarten einer künstlerisch wirksamen Plein-air-malerei nieder; Ciardi hat namentlich in der Wahrheit des Kolorits den so häufig nach Brillantfeuerwerkeffekten jagenden Fr. Ziem heute entschieden überflügelt. Sartori's „Venedig am Morgen“ ist eine groß angelegte Skizze von glutvoller, aber fahriger Farbengebung. Feiner hat dall'Oca Bianca (Verona) das erste Dämmergrauen des anbrechenden Tages, bei dem sich die toten Straßen wieder zu beleben beginnen, auf zwei Tafeln festgehalten. Namentlich im „Vortrab des Tages“ ist das bläulich kühle Zwielicht, das am Horizont über dem auftauchenden Kamm einer Hügelkette schon lichtrosa und zitronengelbes Gewölk entzündet, meisterlich getroffen. Im spanischen Saale eignet Abril y Blasco's Marine Größe des Wurfs; allein wir hätten uns mit etwas

weniger Ocean begnügt, zumal seine im homerischen Sinne „purpurne“ Farbe nicht den zwingenden Eindruck der Glaubwürdigkeit macht. Vorzüglich in der Vergegenwärtigung der atmosphärischen Stimmung, namentlich der Lichtspiegelung auf den nassen Trottoirs, ist Modesto Texidors „Platz vor einem Palast in Barcelona“ bei Regenstimmung.

Um die Besetzung des Tierstücks hat sich die Direktion der neuen Pinakothek ein wesentliches Verdienst erworben, indem sie der Ausstellung Geblers „Jagdbeute“, Maffei's „Dachsjagd“ und Zügels „Ochsengespann“ — würdige Galerieochsen — überließ. Ungarisches Vollblut, auf der Pußta sich tummelnd, zeigt in prächtigen Bewegungen und einem silbrig perlenden Kolorit, das französische Einwirkungen zur Schau trägt, Jul. Bergmann (Karlsruhe). Mit scharfem Jägerblick beschleicht R. Friese „äsende Elche“; er schildert diese Karikatur des Edelhirsches nicht bloß im Bau und im Scheine des welligen Fells mit schlagender Treue, sondern läßt zugleich ihre Naturumgebung, das von spätherbstlichem Gelb überschimmerte Bruchland, das lila angedämmerte Abendfirmament vor uns aufleben. Sehr gemütlich veranschaulicht G. Vastagh ein kordiales Beisammensein von „Esel und Hühnern“, die sich an einem Gemüsebündel gütlich thun. Tüchtig beobachtete holländische Kühe hat der Belgier A. Verwée nur auch koloristisch mit einer breiig-schwammigen Farbe aufgemästet. Eine heitere Katzenscene bringt H. Ronner, einen charakteristischen Marabut der Amsterdamer J. v. Eßen.

Auf dem Gebiete des Stilllebens größeren Stils dürfte H. Charlemont heute nicht bloß in Österreich das Primat behaupten. Man kann sich schwerlich einen appetitlicheren Schmuck eines dining room denken als sein Mädchen in französischer Spätrenaissancetracht, das den Desserttisch anrichtet. Die übliche Halbfigurenkomposition ist noch immer die von P. Aertsen aufgebrachte, den aber Anna Wirth — natürlich Canonschülerin — zu buchstäblich abschreibt. Von miniaturartiger Vollendung sind, wie stets, die Bibelots Schödls bei eingehendstem Detailfleiß weiß Fr. Mikesch ihren Frühstücksbildern und einem Fruchtstücke die volle Frische und Saftigkeit des Naturtons mitzuteilen. O. Wisinger-Florians „Herbstfeldblumen am Fenster“ duften uns so poesievoll an, als illustrirten sie Goethe's „Herbstgefühl“; üppige Rosen giebt Cher. Sande-Bakhuysen. Auch ein paar achtbare spanische Stilllebenmaler lernt man kennen: H. Lengo, A. S. Gessa, Maria L. de la Riva.

Jener Zug auf das Kleine, den wir als die Ausstellung überhaupt kennzeichnend hervorgehoben haben, macht sich besonders empfindlich in der Vertretung der Plastik geltend, weil ja das innerste Wesen dieser Kunst nach monumentaler Aussprache drängt. Freilich gerät der Sinn für wahre, nicht bloß räumliche Großheit der Formen immer mehr in Verstoß, eine betrübliche Erscheinung, an der gewiß auch die steigende Verehrung für Barock und Rococo nicht unschuldig ist. Gleich Tilgners Brunnen für Preßburg verpufft einen gehaltvollen bildnerischen Gedanken in anmutiger, aber durchaus dekorativer Auffassung. Die bekrönende Figur des Stammes, ein Gamin von einem Ganymed voltigirt, doch zu übermütig auf dem geduldigen Zeusaar, die Schildkrötengarnitur um das obere Becken wirkt als kleinlicher, dem Aquarium entlehnter Scherz und die mit Fischen spielenden Putten auf den Kragsteinen am Postament des Stammes sind leibliche Brüder der lüsternen Amorinen Makarts — ein frühreifes Kindergeschlecht, das sich im Erz natürlich doppelt unsympathisch vorträgt. Unter den vier ausgestellten Büsten Tilgners ist jene genial individualisirte Prof. Schönns eine ältere Arbeit. Die Marmorbüste des Kronprinzen kann nur mit einer vorübergehenden Indisposition des Künstlers entschuldigt werden. Eine weibliche Porträtbüste liebäugelt in ihrer allzu naturalistischen Polychromie trotz der Lebendigkeit des Ausdrucks für unser Empfinden bereits mit dem Panoptikum. Myslbecks Gruppe „Lumir und sein Lied“ ist von dem getragenen und düsteren Pathos dieses Bildners erfüllt, das ja immer an die Schwermut slavischer Volksweisen anklingt, aber sich gleichzeitig mit einer bestimmten — im belgischen Saale durch P. Dubois vertretenen — Richtung der französischen Plastik berührt. H. Bitterlichs mit dem Reichelpreise geehrte Gruppe „Mutterliebe“ gab unsere, nach einer trefflichen Zeichnung ausgeführte Zinkätzung auf S. 205 des Aprilheftes wieder; es ist ein im Um-

riß schwungvoll bewegtes, im Aufbau harmonisch geschlossenes Werk, eine von vornehmer und echter Empfindung durchströmte Caritas, die dem Sohne Ed. Bitterlichs für seine Laufbahn das günstigste Prognostikon stellt. An O. Königs „Tristitia", einer linienschönen, im Ausdruck des nach innen gewandten Schmerzes, des Seelenweinens, anziehenden Gestalt wären lediglich das Zuviel an Draperie und die wie durch Wasser gezogenen Haare zu bemängeln. Niedliche Brunnenmotive, zumeist mythologisches Genre, schüttelt der Künstler noch immer aus dem Ärmel; in das Rondeau eines englischen Parks müßte sich der „Liebesbrunnen" gar artig einfügen. J. Benks uranische Venus und die Allegorien „Dichtung" und „Wahrheit" (für das neue Burgtheater) erheben sich trotz einer gewissen Wienerischen Grazie und Flüssigkeit des Konturs nicht über ein wackeres akademisches Mittelmaß. Recht charakteristisch im Rahmen ihrer dekorativen Bestimmung geben sich die Kolossalstatuen von Schmidgruber „Pheidon, die ersten Münzen prägend" und „Fabius Max. Cunctator" von Düll. Ein feuriger Perseus ziemlich selbständiger Conception macht auf das Talent des Zumbusch-Schülers P. Wojtowicz aufmerksam. Im Ziergarten der Kleinplastik, die, wie angedeutet, am reichsten beschickt ist, können wir wieder nur die vorstechendsten Blüten pflücken. Fein durchgebildet und streng im Geiste des Materials entworfen sind die Silberstatuetten R. Weyrs: St. Georg, St. Hubertus, Karl V. Über Edmund von Hoffmanns liebreizende, zumal im Torso gediegen modellirte Bronzestatuette „Frühling" ist dem Leser durch die Abbildung auf S. 224 ein Urteil anheimgegeben. Mit einer schmucken Statuette „Otto der Schütz" führt sich der Kundmann-Schüler M. Mauch sehr glücklich ein. Eine flotte Mikado-Improvisation ist A. Strassers Terrakotte „Japanesin". G. Tscherne's Bronzefiguren (Incroyables) stecken mit ihrer allzu geschweiften Anmut noch ganz im Porzellanstil. Recht kaminfähig sind die zahm realistischen ländlichen Typen Aug. Kühne's; ein von einer Taube geschnäbeltes Mädchen im Empirekostüm lächelt etwas Greuze-mäßig frivol. J. Tautenhayns silberne Fruchtschale mit der Darstellung des Persephonemythus — ciselirt von H. Schwarz, — ein bekanntes Meisterwerk moderner Toreutik, bekundet in der Formengebung den Einfluß von Weyrs „Hochzeitszug des Bacchus und der Ariadne". A. Scharffs Stempelschneidekunst — dieser Kleinkünstler zählt gegenwärtig zu den größten, die Wien überhaupt besitzt — genießt mit Recht einen Weltruf; unter seinen neuesten Arbeiten sei nur der Schaumünze auf den Kaiser von Rußland und der Kützingmedaille gedacht. — An ungarischer Skulptur fällt ins Gewicht: die unter dem Zeichen Tilgners entstandenen Porträtbüsten A. Strobls, unter denen jene des Fürstprimas Simor wohl die gelungenste, und die innerhalb des ehrwürdigen pyramidalen Kompositionsschema's nicht ohne eine gewisse herbe Größe empfundene Gruppe G. Zala's: „Maria Magdalena, von Maria getröstet".

Die Hauptobjekte der deutschen Plastik wurden anläßlich der Berliner akademischen Ausstellung im Vorjahre seiner Zeit an dieser Stelle bereits gewürdigt. Vor dem „Elektrischen Funken" von R. Begas sei die naive Beobachtung nicht unterdrückt, daß man diese Verbildlichung eines Kusses von der Stirnseite betrachtend, mit Mühe ein verlorenes Profil erspäht. Etwas von der terribilità der besten Quattrocentoskulpturen geht von den Büsten Kaiser Friedrichs und des Kronprinzen Wilhelm aus. Die Bismarckbüste betont das — sit venia verbo — Bulldoggmäßige in dieser großen Physiognomie, die der bildenden Kunst eine unerschöpfliche Fundgrube geworden, doch zu nackt anatomisch. Eberleins Psyche, eine entzückende Verkörperung der halb aufgebrochenen Knospe der Jungfräulichkeit, entwickelt in der Art, wie das schwellende Leben des Fleisches unter Hintanhaltung jedes Sinnenkitzels in seiner pulsirenden Blutwärme wiedergegeben ist, die ganze Ausdrucksfähigkeit jenes Realidealismus, durch den allein uns heute mythologische Gestalten persönlich nahe gerückt werden können. Eine freie Phantasie über ein Madonnenthema Mino da Fiesole's ist das Flachrelief „Mutterglück"; antike Reminiscenzen hallen in den Bronzestatuetten „Flötenspieler" und „tanzender Bacchant" nach. Von allem theokritischen Humor ist hingegen die in Stoff und Geist trocken behandelte Marmorgruppe „Venus züchtigt Amor" verlassen. M. Kleins „Germane im Cirkus", ein Bestiarius mit einem Löwen ringend, wurde wahr-

scheinlich durch die krassen Paradestücke eines Fremiet u. a. in den letztjährigen „Salons“ angeregt; diesem als Naturstudium höchst respektablen Symplegma — bei Lebensgröße des Tieres ist indes der Mann überlebensgroß gehalten — mangelt es aber am elektrischen Funken des dramatischen Moments, der vorwiegend den Jagdbildern der Rubens und Snyders ihren künstlerischen Rang sichert. Eine höchst geschmackvoll aufgefaßte Frauenbüste, das Haar aschgrau getönt, mahnt in ihrer weichen, die Formen aber knapp unterschneidenden Modellirung leise an den Liller Mädchenkopf. Die seltene Vereinigung realistischer Schärfe und monumentalen Charakters, die R. Bärwald seiner für das Posener Kriegerdenkmal bestimmten Porträtfigur Kaiser Wilhelms zu verleihen wußte, lernt man in einem reduzirten Bronzeabguß kennen. Auf E. Herters Relief „Amazonenkampf“ ist die Abhängigkeit der Hauptfigur von den A. Kißschen Amazone vor dem Berliner Museum doch zu durchsichtig geblieben. Unter der drei allerliebsten Statuetten Aug. Sommers sei nur die Amorettenverkäuferin erwähnt, die das Goethe'sche Lied „Kauft Liebesgötter“ gleichsam in seine Keimzelle, bekanntlich ein Bildwerk, zurückdichtet. Fr. Zadows Fischerknaben geben in ihrer packenden, aber noch nicht unkünstlerischen Versinnlichung eines Moments äußersten Affekts den Grad an, bis zu welchem die deutsche Plastik sich die Erregtheit der modern italienischen mit Nutzen assimiliren könnte. Diese selbst erscheint auf der Ausstellung nur durch spärliche Stichproben repräsentirt. Einen guten Begriff von dem in Italien jetzt bis zur Spitze getriebenen Raffinement der Marmortechnik gewährt Don. Barcagli's lebensgroße Gruppe „Großvaters Freude“, wo die Runzeln im Gesichte des Alten mit dem kleinlichen Vergnügen eines Denner gezählt sind; wie leicht die Virtuosität in der Bezwingung des Materials zur Auflösung des ihm eigenen Charakters verführen kann, tritt an diesem Werke, wo die Transparenz des Steines zudem an Kandiszucker erinnert, klar zu Tage. Eine liebenswürdige Gestalt ist Aug. Benvenuti's technisch wieder sehr elegant behandelte Bronzestatuette „Bertha“, eine Handspinnerin, deren Gedanken zerstreut über die Kunkel hinausschweifen. Putzige Kinderakte, wie jene Em. Marsili's und Salv. Pisani's, verfehlen, so sehr wir auch mit diesen Motiven überfüttert wurden, noch immer nicht ihren Heiterkeitserfolg. Wenn die Italiener sich nur die Materiallüge des bronzirten Gipses abgewöhnen wollten!

Unter den belgischen Skulpturen fesselt G. Charliers rührende Gruppe — ein halbwüchsiges Mädchen, das Brüderchen mit ihrem Beispiele zum Gebete anleitend — durch gefällsame Anordnung und seine Nüancirung kindlicher Andachtsstimmung. Poetisch, als eine Art nordischer Mignon, ist auch P. de Vigne's „Poverella“ empfunden, ein fahrendes Mädchen, an der Landstraße eingeschlafen, die Geige auf dem Schoße; die Figur hätte übrigens eine realistischere Durchbildung vertragen. Ein geistreicher Studienkopf desselben Künstlers weist auf David d'Angers zurück. Vor dem David Michelangelo's scheint sich dagegen G. de Groot zu seinem Kolossalkopfe eines Jünglings inspirirt zu haben; die Bronzestatuetten der am königl. Palais in Brüssel in doppelter Größe ausgeführten mittelalterlichen Reisigen, die der Künstler ferner der Ausstellung einverleibte, bereiten durch die vielen Lanzen-, Schwerter- und Helmspitzen, die die lebendig hingepflanzten Gestalten umzäunen, einen etwas stacheligen Eindruck. Von großer Wirkung ist die Büste der Königin von Th. de Vincotte, an der der Bildhauer die Einzelformen und das Gewand nur anlegte, die adeligen Züge der hohen Frau aber um so sprechender in den Marmor hinaustreten ließ. In einem sehr energischen, walkürenhaften Frauenkopfe, allegorisirt van der Stappen den „Sieg“; fascinirend in der Art der Medusa Rondanini ist seine Sphinx. — Die auf einem Tableau vereinigten Medaillen Gust. Deloye's (Paris) bilden in ihrer malerischen Leidenschaftlichkeit, besonders der wirbeligen Haarbehandlung ein interessantes numismatisches Gegenstück zum klassischen Reliefstil Scharffs; von echt gallischer Impetuosität des Ausdrucks ist die männliche Terrakottabüste desselben Künstlers.

In der Abteilung für graphische Künste hat K. Koepping für seine Radirung nach Rembrandts „Syndici der Tuchmachergilde“ mit Recht die goldene Staatsmedaille erhalten. Überliefert uns doch das einzige Blatt bei großartiger Gesamtauffassung nicht bloß den Pinsel-, sondern jeden Borstenstrich des Originals! Selbst W. Unger hat neben diesem



Teich bei Nymwegen. Nach dem Gemälde von G. v. Canal.

Triumphe modernster Ätzkunst mit seinen Radirungen nach einem van Dyck und dem Fr. Hals der Liechtensteingalerie — dieser geben wir den Vorzug — keinen leichten Stand. Stauffer-Berns geistvolle Originalradirungen nähern sich in der Schärfe, zuweilen auch Härte des Tons — letztere namentlich in belichteten Stellen — bereits der Wirkung von Heliogravuren. Wie verwegen ist das köstliche Porträt G. Kellers in die leere Luft hingesetzt! Ein zukunftsreiches Talent von schon sehr ansehnlicher Gegenwart meldet sich in dem Wiener Th. Alphons (Radirung nach P. de Hooch). Mit beachtenswerten Radirungen von Tierstücken debütirt M. Geyger (Berlin).

Die Architekturausstellung ist eine wesentlich inneröfterreichische, die sich denn auch die Zeitgrenzen so weitherzig absteckt, daß sie die historische Abteilung unmittelbar fortsetzt. Von Schmidt sind die Restaurationspläne des Fünfkirchener Doms, von seinen Schülern Fr. Neumann jun. und J. Deininger Entwürfe für die Rathäuser in Essen, Reichenberg, Neusatz, die Wiener Frucht- und Mehlbörse vorhanden; K. König ist bekanntlich der Autor des bei der Konkurrenz für den letzteren Bau preisgekrönten Projektes. Hansen veröffentlicht Ansichten seiner Akademie und Sternwarte in Athen und den Entwurf zur Bebauung der Berliner Museumsinsel, mit dem ein anderer von Fr. Schachner in Wettbewerb tritt; Hasenauer bringt seinen bekannten Fassadenentwurf für S. Maria del Fiore in Florenz und die ersten Grund- und Aufrisse der kaiserlichen Villa in Lainz. Sehr imposant tritt Seidls Projekt für das Parlamentsgebäude in Budapest auf, viel versprechend das nunmehr zur Ausführung bestimmte H. Auers für den Bundesratspalast in Bern.

So hat auch die Wiener Ausstellung den Nachweis erbracht, daß die Götterdämmerung über die moderne Kunst noch nicht hereingebrochen, die geschäftige Nornen ihr seit Jahr und Tag vorhersagen. Daß der Naturalismus, „nimius in veritate", wie er sich heute gebärdet, noch manchen Gärungsprozeß zu durchlaufen habe, ehe er zur Blume eines reinen Stils sich abgeklärt haben wird, wurde bereits ausgesprochen; aber es liegt eine Gewähr gesunder Fortentwicklung in der Art, wie er sich von der Pike heraufdient, und wenn heute auf der ganzen Linie künstlerischer Produktion das Richtmaß bedeutend gestiegen, so ist dies zuverlässig nicht zum letzten sein Verdienst. Ein Geschlecht, das mit „festen markigen Knochen auf der wohlgegründeten, dauernden Erde" steht, muß sich von aller Gedankenkunst, von jedem deduktiven Kunstideale angekältet fühlen; induktiv war jenes der großen Alten, wie heute das Menzels, es blüht organisch hervor — nicht gemacht, sondern geworden — wo und wann immer ein Genius der Natur ins Auge blickt. „Bilde Künstler, rede nicht." So lange aber die Statthalterschaft eines blutleeren Idealismus, der das Schöne nicht als ein „dem wirklichen Lebensstoffe immanentes" (Vischer) begreift, an vielen offiziellen Lehrstätten der Kunst noch nicht endgültig zu Grabe getragen ist, werden unsere Ausstellungen jedenfalls ihre Daseinsberechtigung fortfristen, schon als Appell einer der Natur näher stehenden Künstlerschaft an die große Masse der Genießenden, auf die ja gegenwärtig die Kunstpflege übergegangen. Und so dürfte man sie noch eine geraume Weile hinnehmen müssen mit ihrem glänzenden Elend, dem Raub an der Lebensluft des einzelnen Werkes, der Andacht beim Beschauer, dem Forum einer unverantwortlichen Jury, den Medaillen und den — Reversseiten der Medaillen. Aber gerade das immer stärkere Eindringen außerkünstlerischer Interessen giebt der Hoffnung Raum, daß sich die Markt- und Sensationsware allmählich in Sonderausstellungen abschnüren werde, deren Betrieb der Kunsthandel sich ja heute schon eifrigst angelegen sein läßt. Die Geschäftsleute der Begeisterung und die En-passant-Begeisterten, die gehören einander. Hat sich erst die Ausscheidung dieser Elemente vollzogen, so eröffnet sich eine Aussicht auf die Möglichkeit eines vornehmeren und fruchtbareren Rapports zwischen der echten Kunst und dem für sie empfänglichen Publikum, dessen Verständnis nur heranreifen kann an Werken, die eine Individualität besitzen, die ihm aber alsdann auch in dieser ihrer ungeschmälerten Individualität vorgeführt werden müßten.

Robert Stiassny.



B. Mannfeld rad.

DAS DEUTSCHE BUCHHÄNDLERHAUS.

Druck v. F. A. Brockhaus in Leipzig



Das deutsche Buchhändlerhaus in Leipzig.

Mit Abbildungen.

Am Sonntag Cantate dieses Jahres haben die deutschen Buchhändler ihr neuerbautes Vereinshaus mit einem Festakte eingeweiht, der durch die Anwesenheit des Königs von Sachsen und vieler hoher Würdenträger eine besondere Auszeichnung erhielt. Die Größe des vielgliederigen Bauwerkes, dessen Fronte an 100 Meter mißt, seine den Zwecken, die es zu erfüllen hat, geschickt angepaßte Anordnung, nicht minder die Schönheit des großen Versammlungssaales und seiner Nebenräume ließen diese Auszeichnung ebenso gerechtfertigt erscheinen wie die ideelle Bedeutung des Hauses als des sichtbaren Ausdruckes der Organisation einer großen Genossenschaft, deren Angehörige weit über die Grenzen des deutschen Sprachgebiets hinaus in aller Herren Länder die litterarische Ware zu Markte bringen.

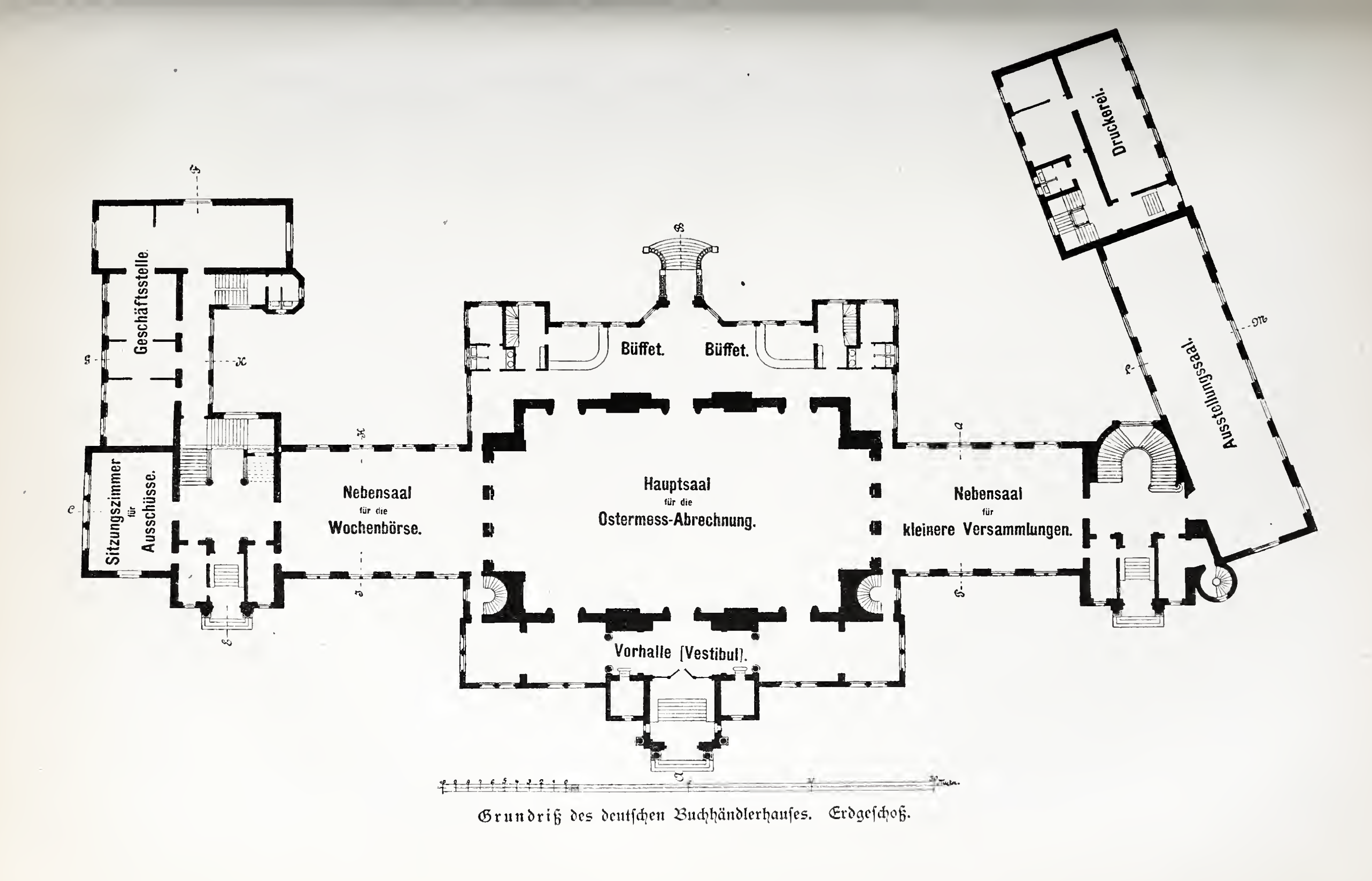
Der Plan des Gebäudes ist aus einer Preisbewerbung hervorgegangen, über welche seiner Zeit in diesen Blättern berichtet wurde (Kunstchronik, Band 21, S. 117). Die Architekten Kayser & v. Großheim in Berlin waren die Sieger in dem Wettstreite. Ihr Entwurf ist im wesentlichen auch für die Ausführung maßgebend gewesen, wenn auch aus ökonomischen Rücksichten, welche die Einhaltung der für den Bau bewilligten Summe von 700000 Mark vorschrieben, einzelne Räume sich eine Beschränkung gefallen lassen mußten, andere aus praktischen Gründen eine Umgestaltung verlangten.

Wie der Grundriß des Hauptgeschosses, den wir beifügen, darthut, gliedert sich die Anlage in drei gesonderte, aber mittels zweier Treppenhäuser mit einander in bequemer Verbindung stehende Gebäudeteile. Der Hauptbau, der seine Fronte der Hospitalstraße zukehrt, umfaßt den großen Versammlungssaal mit seinen beiderseitigen Nebensälen. Seine Länge beträgt etwas über 30, seine Breite und ebenso die Scheitelhöhe der im Stichbogen gewölbten Decke ungefähr 17 m. Er hat vier Zugänge: zwei von den Seiten durch die Nebensäle, einen von der Front durch das Hauptportal, durch welches man zunächst in eine die ganze Länge einnehmende Vorhalle (Vestibül) eintritt, und den vierten von hinten durch den der Vorhalle genau entsprechenden Büffettraum, zu welchem eine Freitreppe vom Garten aus hinaufführt. (Vergl. den Durchschnitt S. 265).

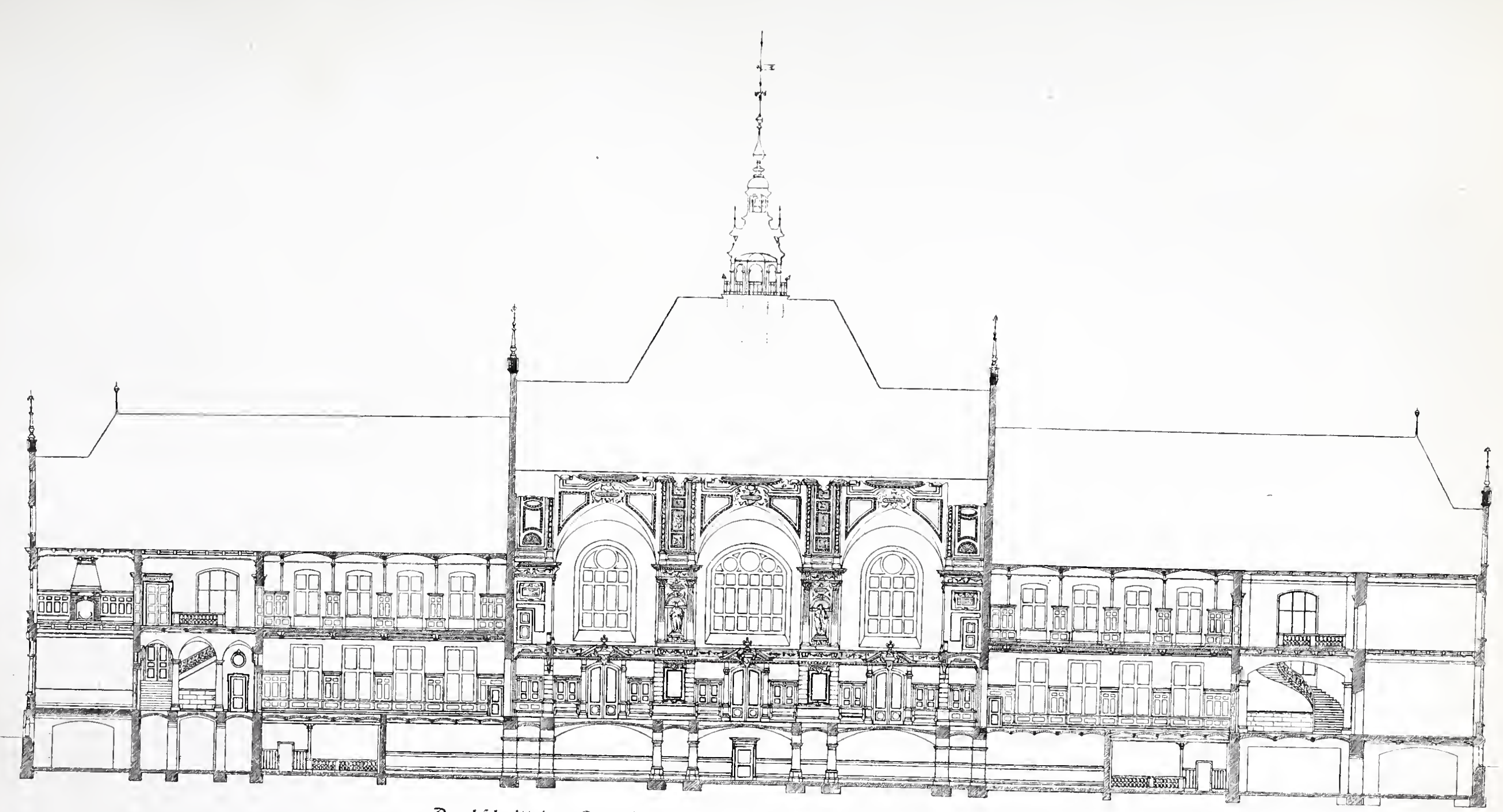
Die beiden Nebensäle haben im Gegensatz zum Hauptsaal nur eine Geschoßhöhe. Die über ihnen liegenden Säle, zu denen man auch mittels der Treppentürme gelangen kann, dienen zu Bibliotheks- und Sammlungszwecken. Die auf dem rechten Flügel belegene Bibliothek des Börsenvereins ist, nebenbei bemerkt, reich an litterarischen Merkwürdigkeiten, die auch für die Geschichte des Holzschnittes und der typographischen Ornamentik von Interesse sind (Lempertz'sche und Butsch'sche Blattsammlung). Den oberen Saal des linken Flügels nimmt das Buchgewerbemuseum ein, eine mit privaten Mitteln arbeitende Anstalt, welche hauptsächlich darauf ausgeht, alle für die Geschichte des Buches, seiner inneren und äußeren Ausstattung wichtigen Erzeugnisse zu sammeln; den Kern dieses Museums bildet die von der sächsischen Regierung für 400000 Mark angekaufte Klemmsche Bibliothek, der Hauptsache nach aus Erstlingsdrucken des 15. und beginnenden 16. Jahrhunderts bestehend, unter denen sich verschiedene interessante Unica befinden.

Unter dem Hauptgeschoß der Front zieht sich der Gutenbergkeller hin, auf welchen Namen die hier eingerichtete Schenkwirtschaft getauft wurde; unter den Treppenhäusern befindet sich die Feuerungsanlage für die Centralheizung, unter dem Büffettraum die mit jenem durch zwei Treppen verbundene Küche nebst Vorratsräumen.

Der linke, an der Platostraße liegende Flügelbau hat drei Geschosse und dient zu geschäftlichen Zwecken. Einen Teil des Erdgeschosses nimmt u. a. die Buchhändlerbestellanstalt



Grundriß des deutschen Buchhändlerhauses. Erdgeschoß.



Durchschnitt des Hauptbaues des deutschen Buchhändlerhauses in Leipzig.

ein, welche den schriftlichen Verkehr der Verleger und Sortimenter über Leipzig vermittelt. Der im spitzen Winkel an das rechte Treppenhaus anschließende Flügelbau, welcher seine Front dem Gerichtswege zukehrt, hat nur zwei Geschosse, deren jedes eine lange Galerie bildet und für Ausstellungen zur Verfügung gehalten wird; der Anbau ist dazu bestimmt, eine Druckerei aufzunehmen.

Soviel über die Raumeinteilung. Die äußere Erscheinung des Bauwerkes vergegenwärtigt die Radirung von B. Mannfeld, deren Abdruck uns von den Herausgebern der reich illustrirten Festschrift „Das alte und das neue Buchhändlerheim“ bereitwillig gestattet wurde. Der Eindruck, den der in roten Ziegeln mit Sandsteingliederung ausgeführte Bau hervorruft, weist den Kenner sofort nach Holland und an die norddeutsche Küste. Vom Schlachthaus zu Harlem bis zum Danziger Zeughaus reicht die Kette der mit bescheidenen Mitteln zu großer Wirkung geführten Gilden- und Rathäuser des ausgehenden sechzehnten und beginnenden siebzehnten Jahrhunderts, an deren Erscheinung die Phantasie des nachschaffenden Architekten mit Glück angeknüpft hat. Die Gliederung des Bauwerkes giebt sich in der Behandlung der Front auf das wirksamste zu erkennen. Die beiden Treppenhäuser sind durch stark vorgeschobene Giebel bezeichnet, der mit diesen in der gleichen Flucht liegende Mittelbau durch den Hauptgiebel und die diesen flankirenden kleineren Giebel nebst den vorspringenden Ecktürmen; den Accent erhält das Ganze durch den schmucken Dachreiter, von welchem aus das Auge mit Behagen dem mannigfaltigen Spiel der Linien folgt bis herab zu der über dem Hauptportale sich wölbenden Kuppel.

An diesem kleinen pavillonartigen Kuppelbau, der, stark über die Front hinausgeschoben, keine rechte organische Verbindung mit dem Kern der Anlage hat, ist der einzige Tadel hängen geblieben, den eine ernsthafte Kritik an dem stattlichen Werke gefunden. Indes dürfte der Tadel mehr das Bauprogramm als die Architekten treffen. Es wurde ein geräumiges Vestibül in unmittelbarer Verbindung mit dem Hauptsaale verlangt. So entstand die die Fronte des Mittelbaues zum Teil verdeckende Vorhalle. Ihre wagerechte Abdeckung bringt zweifellos eine Dissonanz in den Stil des ganzen Baues, und den jähen Abfall von dem architektonischen Grundzuge, der das Ganze beherrscht, suchten die Baumeister durch den zierlichen Portalbau wieder wettzumachen, dessen barocker Giebel in Verbindung mit Kuppel und Laterne die unterbrochene Melodie wieder aufnimmt und mit vollem Akkorde ausklingen läßt.

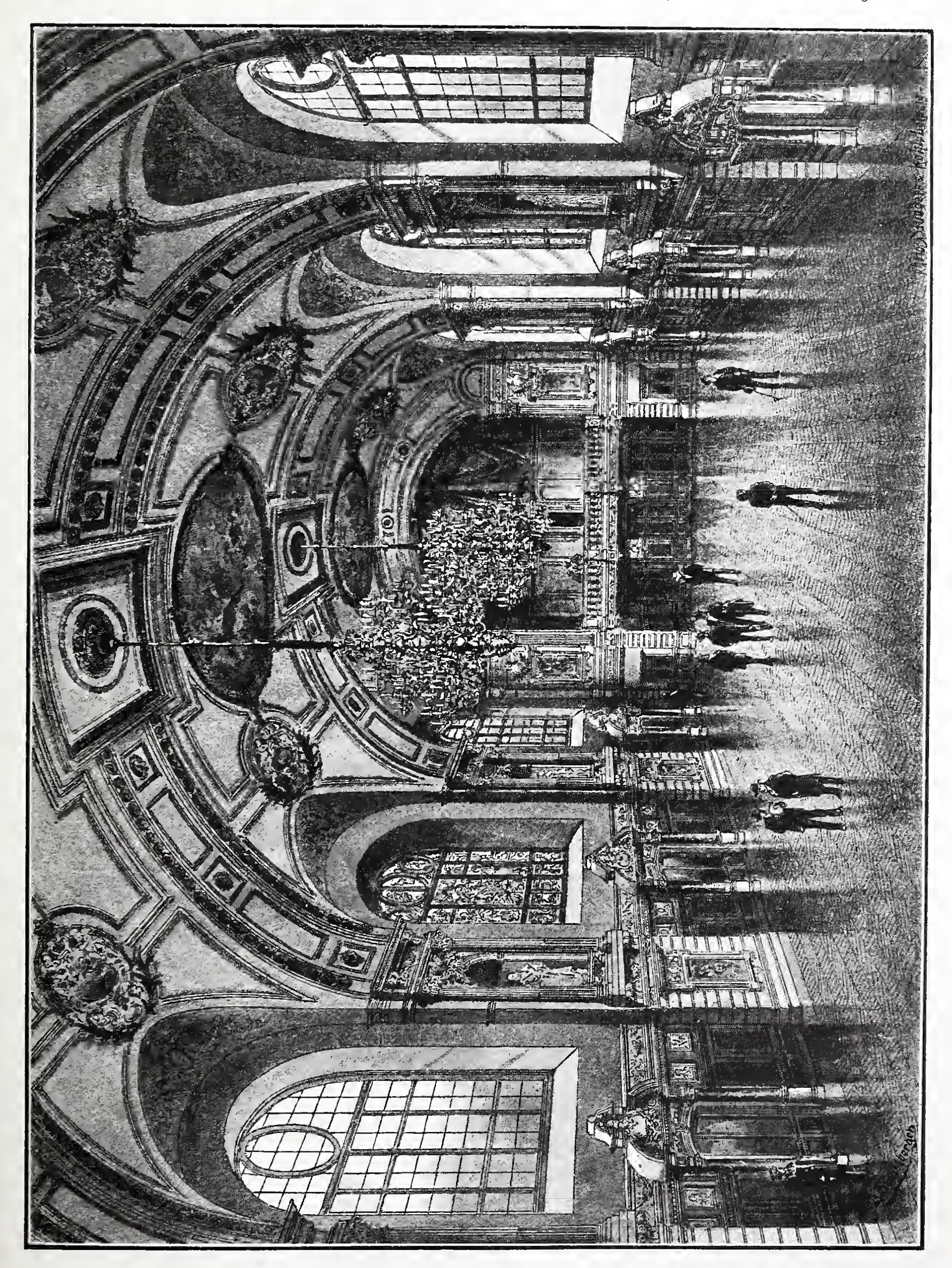
Von geringerer Bedeutung als dieser Mangel, der sich bei der Ansicht über Eck nur wenig bemerkbar macht, ist das Ärgernis, welches der brave Philister an dem rohen Backstein und dem schloßartigen Charakter des Bauwerkes nimmt. Er vermißt die monumentale Würde, die er in den landläufigen Museumsbauten und was ihnen ähnlich sieht verkörpert findet. Diese Würde geben wir aber gern preis für den Gewinn eines seine vielgestaltigen Zwecke in schönen, lichten Räumen erfüllenden und auch äußerlich in charakteristischer Weise betonenden malerischen Gruppenbaues, ganz abgesehen davon, daß das Haus im wesentlichen ein Versammlungshaus ist und das wohnliche Wesen desselben durch die Anklänge an das norddeutsche Familienhaus einen erquicklichen Ausdruck findet.

„Was er am Äußeren wünscht, im Inneren wird es ihm lästig —“

möchte man mit dem Dichter sagen, wenn man dieselben Leute über den großen Festsaal urteilen hört, der ihnen zu ernst und feierlich erscheint, zu sehr an Barockkirchen erinnert. Es liegt etwas Wahres in dieser Empfindung, die hauptsächlich durch die mächtigen, von steinernen Pfosten mehrfach geteilten Fenster, durch die reiche, bis auf Einzelheiten farblos gehaltene Stuckdekoration und durch die von Säulen und Gebälk umrahmten Nischen der Wandpfeiler bedingt sein mag. Doch wird sich mit gleich viel Recht behaupten lassen, daß die Barockkirche eben mehr einem Festsaale als einem Gotteshause gleicht.

Von der dekorativen Behandlung der Architektur des Saales giebt die beigefügte Abbildung nur eine annähernde Vorstellung. Die den drei Jochen gemäß geteilte Decke zeigt drei ovale Felder, welche von Max Koch mit allegorischen Darstellungen à la Tiepolo ausgemalt sind, ein farbenprächtiges Gewoge von kühn bewegten Gestalten, die dem Beschauer

sinnbildliche Rätsel aufgeben, aber im Grunde genommen weniger dazu da sind, den Verstand als das Auge zu beschäftigen. Den Übergang zu den Stichkappen vermitteln kleinere anschließende Ovale mit bunten, wappenartigen Füllungen. So leitet der farbige Schmuck der Wölbung über zu den Fenstern, die durchweg farbig gedacht sind, aber erst zum Teil



Der große Saal des deutschen Buchhändlerhauses in Leipzig.

ihre bunte Verglasung erhalten haben. Ganz vollendet ist nur das große Mittelfenster der Hofseite, eine Stiftung der Firma C. F. Fleischer in Leipzig und dem Andenken des verstorbenen Buchhändlers Friedrich Fleischer gewidmet, auf dessen Betrieb hauptsäch das erste Buchhändlerhaus in Leipzig zu stande kam. Die Komposition ist ein Werk von Hermann Schaper in Hannover. Das Mittelfeld zeigt eine sich von einem Thronsessel aufrichtende

weibliche Figur (Leipzig), den Merkurstab in der Linken, mit der Rechten wie zum Empfange grüßend. Zu ihren Füßen sitzen zwei schmucke Frauen, durch Wappenschilder als Frankfurt und Wien gekennzeichnet, von rechts und links tritt je eine dritte und vierte heran, Vertreterinnen der Städte Stuttgart und Berlin, alle in prächtigen Gewändern anmutig bewegt. Über dieser die Hauptverlagsorte des deutschen Sprachgebietes versinnbildlichenden Frauengruppe wölbt sich ein Triumphbogen, der von dem Gebälk zweier seitlichen Thore aufsteigt, in deren Lichtung sich Männergruppen zeigen, links Friedrich Fleischer und neben ihm Adolf Kröner, der derzeitige Vorsteher des Börsenvereins, mit dem Modell des Neubaues im Arme, welcher seiner Fürsorge und thatkräftigen Förderung das Dasein verdankt, rechts drei um die Begründung des Börsenvereins in den zwanziger Jahren besonders verdiente Buchhändler. In dem mittleren Rund der Lünette erscheint der deutsche Reichsadler in einem Lorbeerkranze, den ein Flechtband mit der Legende „Soweit die deutsche Zunge klingt“ umzieht. Von den übrigen Fenstern sind nur die Lünetten bunt verglast und zeigen die Wappen berühmter Druck- und Verlagsorte Deutschlands, Österreichs, der Schweiz und der Niederlande, sämtlich Stiftungen von einzelnen Gebern oder lokalen Genossenschaften.

Für den farbigen Schmuck kommen außer den Fenstern noch die beiden großen, im Halbkreis geschlossenen Wandflächen über den mit Grün und Gold sich aus der Umgebung heraushebenden Dockengalerien an den Schmalseiten des Saales in Frage. Einstweilen sind sie mit gerafften Vorhängen gedeckt, bis die Hoffnung auf einen hochherzigen Stifter sich erfüllen wird.

Die unteren Wandflächen sind mit einer Eichenholztäfelung versehen; über derselben zieht sich, in blaugrünes Rahmenwerk eingelassen, auf der Hofseite eine Reihe von Bildnissen buchhändlerischer Berühmtheiten hin, welche im Laufe eines halben Jahrhunderts sich allmählich weiter über die noch freie Fläche verlängern dürfte. Die bei der Einweihung des Hauses neu hinzugekommenen Bildnisse von Friedrich Frommann in Jena und Adolf Enslin in Berlin sind vorzügliche Arbeiten der Maler Fritz Bergen in München und Ferdinand Schauß in Berlin.

Der plastische Schmuck des Festsaales zeigt auch noch verschiedene Lücken. Nur eine der Wandnischen hat die ihr zugedachte Figur erhalten: die Poesie, eine fein durchgeführte Arbeit von Erdmann Encke in Berlin, gestiftet von dem dortigen Verleger Karl Müller-Grote. Die übrigen Nischen sind den allegorischen Gestalten der Wissenschaft, der Musik und der vervielfältigenden Kunst als den Mächten vorbehalten, in deren Dienst der Buch-, Kunst- und Musikalienhandel gestellt ist. Vor den unter den Nischen angebrachten gelblich getonten Stuckfeldern springen Konsolen vor, als Träger von Büsten, die dem Hause als Festgaben dargebracht wurden; auf der Gartenseite sieht man die prächtige Marmorbüste des Kaisers Wilhelm, modellirt von Franz Ochs in Berlin (Stiftung von Berliner Buchhändlern), der in Kürze eine Büste des Königs Albert von Sachsen, modellirt von Werner Stein in Leipzig, als Gegenstück dienen wird. Gegenüber erblickt man die Bronzebüste des Reichskanzlers, modellirt von Reinhold Begas, (Stiftung von Paul Parey) und als Gegenstück das Brustbild des Grafen Moltke, modellirt von Donndorf (Stiftung von W. Spemann).

Wir verlassen den Festsaal, dessen prächtige Wirkung sich nicht minder als bei Tageslicht an dem großen Abendfeste in der Buchhändlermesse bei Gasbeleuchtung erprobte, um noch einen Blick auf den plastischen Zierat der Fronte zu werfen. Die Nische des Hauptgiebels füllt eine liebliche Frauengestalt in der Tracht des 16. Jahrhunderts, mit Buch und Merkurstab sich als Repräsentation des Buchhandels darstellend, modellirt und in Sandstein ausgeführt von Melchior Zur Straßen in Leipzig. Von demselben Künstler sind auch die Büsten Gutenbergs und Dürers gefertigt, welche die Giebel der Seitenportale krönen.

Schließlich sei noch im Vorbeigehen des prachtvollen silbernen Pokals gedacht, der Ehrengabe einer Anzahl Stuttgarter Buchhändler, auf welchen wir als einer Zierde der Münchener Kunstgewerbeausstellung bei einem anderen Anlaß zurückkommen werden. E. A. S.

Fig. 8. Hinter St. Oswald.

Regensburger Höfe.

Von C. Th. Pohlig.

Mit Abbildungen.

as alte Regensburg bietet dem Altertumsfreunde, dem Kunst- und Bauverständigen, trotz unzähliger bereits verschwundener Baudenkmale, immer noch eine Fülle von zum Teil hochinteressanten Objekten dar, darunter manches, das in weiteren Kreisen noch wenig bekannt und gewürdigt ist. Was Regensburg vor den meisten älteren Städten auszeichnet, das sind, neben den hochbedeutenden römischen Funden und baulichen Überresten, die Baudenkmäler kirchlichen und profanen Charakters aus der romanischen und sog. Übergangsperiode, wie sie neben Regensburg in so zahlreichen Beispielen nur die alten Sachsenstädte Goslar und Hildesheim aufzuweisen haben. Schon im frühen Mittelalter entwickelte sich hier eine große Bauthätigkeit. Galt doch die alte Ratisbona schon unter den Karolingern als Hauptstadt des Reiches, und sie wußte sich als solche jahrhundertelang zu behaupten. Bis ins 15. Jahrhundert hinein erstreckte sich die Glanzperiode der Stadt, und noch 1443 konnten sich die Regensburger rühmen, „daß die Ihrigen immer mit den vordersten gehen und sitzen, auch Ihr Schild in Venedig im teutschen Haus zu oberst stehe, auch die Regensburger vor anderen Städten und Bürgern dort obenan säßen.“ (Gumpolzhaimer I, 385.) Während dieser Zeit entstand eine Fülle der

bedeutsamsten Baudenkmale, Kirchen und Klöster, öffentliche Gebäude und burgartige Geschlechterhäuser, wie sie mit ihren gewaltigen, wehrhaften Streittürmen eine spezifische Eigentümlichkeit Regensburgs sind. Auch das gewöhnliche Bürgerhaus entbehrte des architektonischen und künstlerischen Schmuckes nicht. Viel, ja was Profanarchitektur betrifft, wohl das meiste ist im Laufe der Jahrhunderte zu Grunde gegangen, teils durch Feuer und die vielen Kriege zerstört, teils vom nimmer rastenden Zahn der Zeit zernagt und zum Einsturz gebracht worden. Anderes wieder mußte Nützlichkeitsrücksichten weichen, so manches fiel aber auch durch puren Unverstand. Ja, es muß leider gesagt werden, daß noch in unserer Zeit bei baulichen Veränderungen nicht diejenige Rücksicht auf die alten ehrwürdigen Überreste einer großen Vergangenheit genommen wird, wie es doch im eigensten Interesse der Stadt wünschenswert wäre. Immer mehr verschwinden die stilvollen, durch zierliche Säulchen geteilten Spitzbogenfenster des Übergangsstiles von den Privatgebäuden, die hochinteressanten romanischen und gotischen Hausthore und Fenstereinfassungen, von kleineren architektonischen, ornamentalen und figürlichen Zieraten, von kunstvollen Eisengittern und dergleichen leicht mobil zu machenden Gegenständen gar nicht zu reden. Aber nicht nur das Äußere der Gebäude wird auf solche Weise verflacht und ernüchtert, auch auf das Innere, auf Hintergebäude und Höfe erstreckt sich dieses pietätlose Vorgehen. Die interessantesten Hofarchitekturen werden verbaut, oder niedergerissen; wo früher herrliche Arkaden oder gotische Spitzbogenfenster und Profilirungen die Höfe schmückten, erheben sich nüchterne, glatte Wandflächen. So kommt es denn, daß beispielsweise Hofarchitekturen des romanischen oder Übergangsstiles nicht mehr existiren, deren es doch bei der großen Menge der vorhandenen Domherrnhöfe und Höfe auswärtiger Bischöfe, sowie der alten Geschlechterhäuser aus jener Zeit sicherlich gegeben hat. Immerhin giebt es gerade in Höfen und Hintergebäuden noch so manches Originelle und architektonisch Bedeutsame, hier und da freilich nur noch spärliche Einzelnheiten, die wohl meist durch Zufall, seltener aus Pietät erhalten geblieben sind. Im Nachfolgenden sollen einige der besterhaltenen Regensburger Höfe dargestellt, und so weit die dürftigen Nachrichten es gestatten, einige geschichtliche Notizen daran geknüpft werden.

Einer der ältesten Höfe befindet sich im Anwesen des Rechtsanwalts Reinhold in der Pfaugasse. Die interessanteren Partien sind die Rückgebäude am Frauenbergel (Figur 1). Hier erhebt sich zunächst ein turmartiges, mit abgetrepptem Giebel versehenes, gotisches Haus, nach dem Hofe zu hereingebaut, dem sich rechtwinklig ein kurzer Seitenflügel anlegt. Das Erdgeschoß dieses letzteren wird von einer Hauskapelle eingenommen, deren Kreuzgewölbe an der einen freien Ecke durch einen Strebepfeiler, an der anderen durch einen zum Teil mit durchbrochener Steinbrüstung versehenen bedeckten Gang, der diesen Flügel mit den weiter nach links liegenden Gebäulichkeiten verbindet, kräftige Widerlager findet. An der gegen den Hof vorspringenden Giebelseite befindet sich ein kapellenartiger Anbau, der gleiche Formen und Verhältnisse zeigt, wie jener, und den man im ersten Augenblick für die Kapelle halten oder zu Kapelle gehörig annehmen möchte. Aber o grausame Täuschung! Die vermeintliche Kapelle stellt sich bei näherer Untersuchung als ein sehr profaner, hier nicht näher zu bezeichnender Ort heraus, während die Kapelle, wie schon oben erwähnt, im anderen Flügel sich befindet. Das Gebäude auf der linken Seite unserer Abbildung mit dem erkerartigen Vorbau ist jüngeren Datums. Stattliche Bäume und das mit wildem Wein und Ephen überwachsene alte Mauerwerk vollenden

den hübschen Eindruck, den das Ganze auf den Beschauer macht. Das Anwesen war früher ein Domherrnhof und ging erst nach der Säkularisation im Jahre 1810 in Privatbesitz über. In der Kapelle findet sich an einem Schlußstein das Wappen der Erbauer des Hauses, der Familie Sarchinger. Dieses Wappen, ein aufwärts gerichteter Roßschweif, findet sich auch am Dom vor.

Die Renaissanceperiode ist in Regensburg verhältnismäßig schwach vertreten, was eben damit zusammenhängt, daß die eigentliche Glanzperiode der Stadt im 15. Jahrh. zu Ende ging. Die zunehmende Verarmung der Stadt im 16. Jahrhundert ließ natürlich eine größere Bauthätigkeit nicht aufkommen. Erst vom Jahre 1663 an, als sich der Reichstag in Permanenz erklärte und als „immerwährender Reichstag" in Regensburg tagte, läßt sich wieder ein wirtschaftlicher Aufschwung konstatiren. Daher sehen wir denn auch die Spätrenaissance und den Zopfstil wieder stärker vertreten. Zu den wenigen Beispielen aus der guten Zeit der Renaissance gehört der Hof des Thon-Dittmerhauses (Fig. 2 u. 3). Sämtliche Geschosse der linken Hofseite sind mit Arkaden im Stile italienischer Palastarchitektur versehen. Diese Arkaden waren vordem offen und sind erst im Anfang der sechziger Jahre dieses Jahrhunderts geschlossen und mit Fenstern versehen worden. Der Eindruck, den dieser Bau in seinem früheren Zustande machte, war also ungleich wirkungsvoller und bedeutender, als dies dermalen der Fall ist. Die Formen weisen auf die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts zurück. Der gründliche Kenner Regensburger Geschichte und Altertümer, Herr Hauptmann Neumann, glaubt sie mit Sicherheit dem Maler, Baumeister und Ratsherrn Albrecht Altdorfer († 1538) zuschreiben zu dürfen. Ganz eigentümliche, phantasievolle Bildungen, wie sie für die deutsche Frührenaissance so charakteristisch sind, weisen die Kapitäle der unteren und mittleren Arkadenreihe auf. Sie sind stark mit mittelalterlichen, romanisirenden Formen verquickt. Diejenigen der unteren Reihe gleichen zwar in der Grundform und den Verhältnissen dem dorischen Kapitäl, zeigen jedoch statt des glatten Echinus unter der quadratischen Deckplatte eine reiche Ornamentation, die durch Vorsprünge bis an die Ecken der Deckplatte den Übergang der Kreisform in das Quadrat vermittelt. Die zweite Reihe zeigt korinthische Formen in etwas krauser Gestaltung, während die oberste Reihe bei etwas schlankeren Säulenverhältnissen ganz einfache dorische Kapitäle aufweist, deren Echinus blattförmig eingekerbt, oder als Eierstab behandelt ist.[1]) Das Haus war im Anfange des 14. Jahrhunderts im Besitze des angesehenen Geschlechtes der Auer. Dietrich von Auer verkaufte es an Conrad Frumolt, und dessen Sohn Diepolt Frumolt trat es 1358 an Ott den Grauer ab. Im 16. Jahrhundert war es im Besitze der Schwäbelschen Familie, im 17. Jahrhundert besaßen es die Erlbeck. Im Jahre 1809 wurde es mit dem anstoßenden Hetzerschen, nachmals Alkoferschen Hause vom Hofkammerrat v. Dittmer teilweise umgebaut, und stammt die auf den Haidplatz gehende Fassade aus dieser Zeit. Nach v. Dittmers Tode ging es auf die Familie Thon über, welche den Namen des Erblassers mit dem ihrigen vereinte, woher auch die noch jetzt übliche Benennung des Gebäudes rührt. Das ganze Häuserquadrat ging 1856 in den Besitz der Stadt über. Zur Zeit sind in demselben das Neue Gymnasium, die Realschule, die israelitische Schule, sowie die Sammlungen der botanischen Gesellschaft untergebracht. Die Rück-

1) Es folgen also nicht dorische, ionische und korinthische Säulen aufeinander, und wäre hiernach die Notiz bei Lübke, Geschichte der Renaissance in Deutschland, Bd. I. S. 308 zu berichtigen.

seite des Vorderhauses (Fig. 3) zeigt über dem Portal einen gotischen Erker mit reich profilirter Konsole, zu unterst Adam und Eva mit den Tieren des Paradieses. Das oberste Geschoß enthält eine Uhr. Unter dem Erker steht auf einem Tragsteine eine weibliche Figur aus späterer Zeit, in der ausgestreckten Rechten ein Stundenglas haltend und mit der Linken auf einen zu Füßen liegenden Totenschädel deutend. Abbildung 3



Fig. 1. Am Frauenbergel.

zeigt ferner die Arkaden in ihrem ursprünglichen Zustande, wie sie noch anfangs der sechziger Jahre erhalten waren, nach einer Skizze des Herrn Ingenieur F. Beyschlag aus dem Jahre 1862. Im Vorderhause befindet sich auch, vom Hofe aus zugänglich die vormalige Sigismundskapelle mit schönem gotischen Gewölbe, hübschen Schlußsteinen und Konsolen. Das Schwäbelsche Haus war nicht selten das Absteigequartier hoher Fürsten und Herren, so König Ferdinands I. während des Reichstages 1532, verschiedener Generale und Heerführer während des dreißigjährigen Krieges und der Napoleonischen Kriege und noch 1813 des Königs von Sachsen mit seiner Familie.

Wenige Schritte vom Thon-Dittmerhaus entfernt ist der Römling, eine, nach dem gleichnamigen Hause D 53, das im Mittelalter wahrscheinlich als Kaufhaus der hier angesiedelten römischen oder italienischen Kaufleute diente, genannte Straße. Hier befindet sich ein Häuserkomplex, der von der Ecke der Ludwigsstraße bis zur Thomaskapelle ob



Fig. 2. Thon-Dittmerhof.

seines mittelalterlichen Charakters die Aufmerksamkeit fesselt. Das ganze Häusergeviert vom Römling, der Ludwigsstraße und Engelburger Gasse gehörte im Mittelalter dem mächtigen und zahlreichen Geschlechte der Auer und enthält noch Gebäude aus dem 13. Jahrhundert. Von mehreren ineinander gehenden Höfen ist der in Fig. 4 abgebildete der räumlich und architektonisch bedeutendste. Der älteste Teil ist das im Hintergrunde befindliche Gebäude, welches, wie auch die nach rechts liegenden, auf unserer Abbildung nicht mehr sichtbaren Häuser, aus dem 13. Jahrhundert stammt. Ein hübsches

frühgotisches Fenster mit zierlichem Säulchen und kelchförmigem Knospenkapitäl ist zur Zeit noch der Hauptschmuck dieses Gebäudeteiles. An dieser Giebelseite wurde im Laufe der Jahrhunderte vieles geändert und verbaut. So wurden gotische Fenster vermauert und an anderer Stelle neue Fensteröffnungen hineingebrochen. Unter dem hölzernen Vorbau, da wo auf unserer Abbildung das zweite Fenster angebracht ist, zeigen sich Spuren eines gotischen Thorbogens, der sich bis gegen die Mitte des steinernen Brunnentroges herüberspannt. Die vielfachen Änderungen und Durchbrechungen des Mauerwerks haben leider wesentlich dazu beigetragen, daß im August 1886 ein Teil des Giebels eingestürzt ist und das Niederlegen des ganzen Gebäudes nach sich ziehen wird. Ja es steht zu befürchten, daß es hierbei nicht bewendet bleibt, daß vielmehr der ganze, historisch und architektonisch interessante Gebäudekomplex teilweise umgebaut und seines mittelalterlichen Charakters und Schmuckes beraubt wird.[1]) Ob und inwieweit bei einem Umbau die Wiederverwendung oder Belassung der vorhandenen interessanten Partien ermöglicht wird, ist natürlich dem Ermessen des Eigentümers anheimgegeben. Links an diesen älteren Teil schließt sich ein Renaissancebau mit achteckigem Treppenturm an. Die nach dem Hofe zu angebrachten Gänge sind zum Teil mit Jalousien versehen, zum Teil verschalt und zeigen noch Spuren von Bemalung. Dieser Flügel stammt aus dem Jahre 1570, wie eine Jahreszahl an der Außenseite des Gebäudes angiebt. An der gleichen Stelle ist ein Wappen mit einem verkohlten (verkohlenden, rotglühenden) Baumast angebracht, das Wappen der Familie Kohl, der die gleichnamige Buchdruckerfamilie des 16. Jahrhunderts angehörte. Aus gleicher Zeit stammt der Brunnen am Hinterhause, der zwei sehr schön ornamentirte Renaissancewappen aufweist. Das eine ist das bereits beschriebene Kohl'sche, das andere, mit einer Geiß im Felde und als Helmzier, ist das Wappen der Ehefrau Kohls, einer geborenen Geißler, die aus einer Amberger Familie stammte. Die an drei Seiten sich herumziehende Inschrift lautet: De Pauli sitiens Carbonis / sume liquore Sed ne post / sitias pocula sacra bibe. Dieser Paul Kohl ist also offenbar auch der Erbauer des Hauses. Zu dem gleichen Anwesen, aber weiter gegen den Römling hinein gelegen, gehört ein hohes altes Gebäude mit abgetrepptem Giebel und anstoßender Kapelle, beide aus frühgotischer Zeit und noch von den Auern erbaut. Die Kapelle ist eine der größten und schönsten gotischen Hauskapellen mit prachtvollem Sterngewölbe, das auf einem reich profilirten Mittelpfeiler und äußerst lebendig skulpirten Konsolen ruht. Von den hübschen Schlußsteinen enthält einer das Wappen der Auer, auf spitzbogigem Schild ein Stück Mauerbekrönung.

Das Auerhaus am Römling hat eine so reiche Geschichte, wie kaum ein anderes der hiesigen Geschlechterhäuser. Im letzten Viertel des 13. Jahrhunderts war dasselbe nachweislich im Besitze der Auer. Dieses ritterliche Geschlecht stand durch seine bedeutende Macht und seinen großen Reichtum in gewaltigem Ansehen. Unter Friedrich von Auer wohnte der deutsche König Adolf von Nassau während des Reichstages von 1295 im Stammhaus der Auer.[2]) Der älteste Sohn, ebenfalls Friedrich genannt, ein unerschütterlicher und aufopfernder Anhänger Kaiser Ludwigs des Bayers, gelangte durch Heirat in den Besitz der Herrschaft Prennberg und gründete die berühmte Linie der Auer von Prennberg. Von ihm und seinen Verwandten wurde das Spital zu St. Oswald

1) Ist während der Drucklegung dieses Aufsatzes bereits geschehen.

2) Die nachfolgenden Notizen sind zum großen Teil dem eingehenden Schriftchen „Das Haus der Auer von Prennberg" des verdienstvollen Forschers C. W. Neumann entnommen.

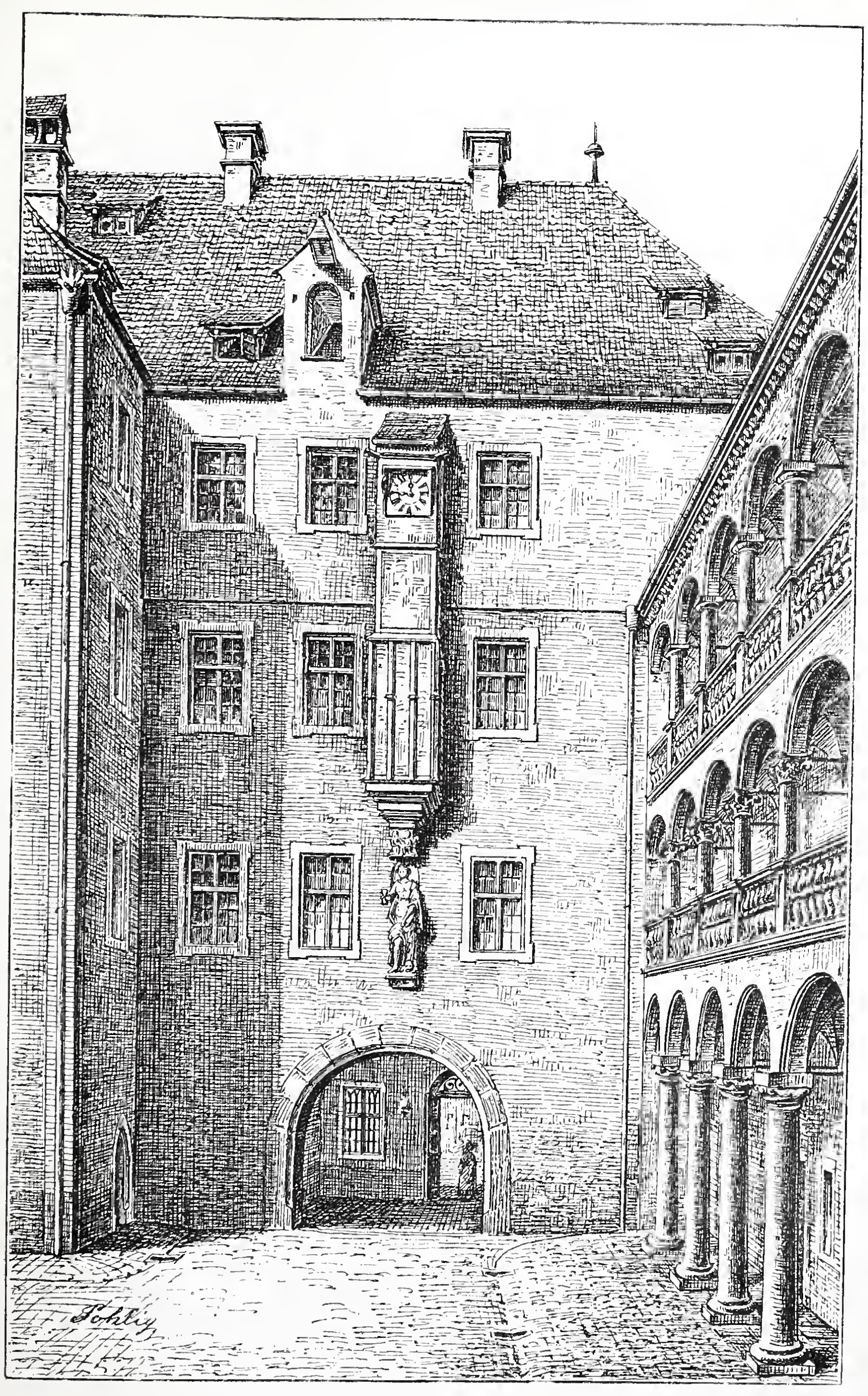


Fig. 3. Thon-Dittmerhof
mit den Arkaden in ihrem ursprünglichen Zustande.

gestiftet und die St. Oswaldkirche gebaut. Auch um die Förderung des Dombaues haben sie sich große Verdienste erworben. Im Jahre 1331 zum Bürgermeister gewählt, machte er sich durch sein stolzes Wesen — von seiner Behausung am Römling ließ er sich von vierzig gewappneten Mannen zur Kirche geleiten — und durch eine förmliche Schreckensherrschaft so verhaßt, daß er im Jahre 1334 mit seiner ganzen Sippe flüchten mußte

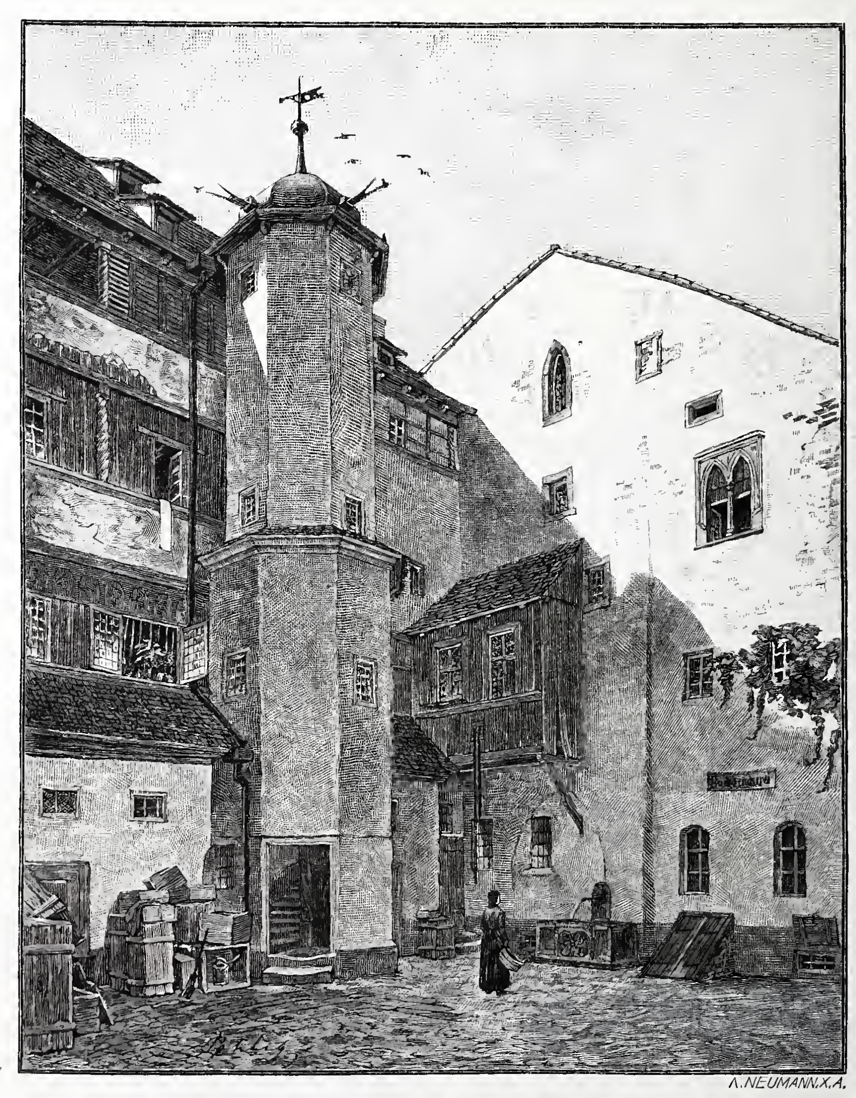


Fig. 4. Am Römling.

und das ganze Geschlecht aus seiner Vaterstadt verbannt wurde. Aber erst im Jahre 1358 entäußerte er sich seiner Behausung am Römling. Von nachmaligen Besitzern seien die reichbegüterten Ingolstätter, die wackeren „Pröbste auf Tunau", sowie die edlen und angesehenen Trainer hervorgehoben. Von den letzteren gingen die zwei Behausungen am Römling nebst der Thomaskapelle im Jahre 1538 an die Familie Kohl — unter welcher 1570 der Umbau des Eckhauses stattfand — über, und verblieben in deren Besitz bis 1601. Im Jahre 1604 wollte der Kurfürst Friedrich IV. von der Pfalz (der nachmalige Winterkönig) das Anwesen kaufen, ohne jedoch die reichsstädtische Ge-

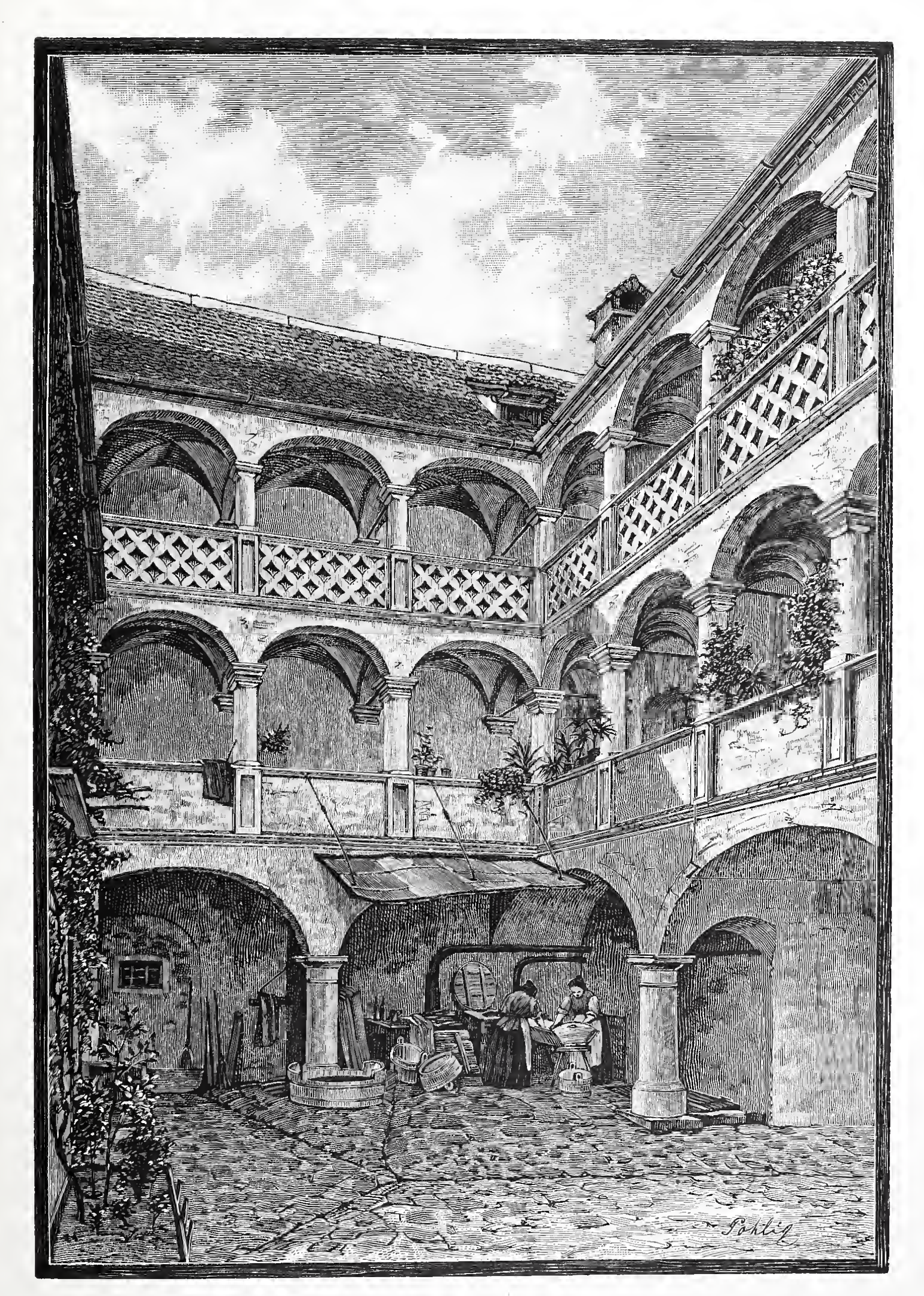
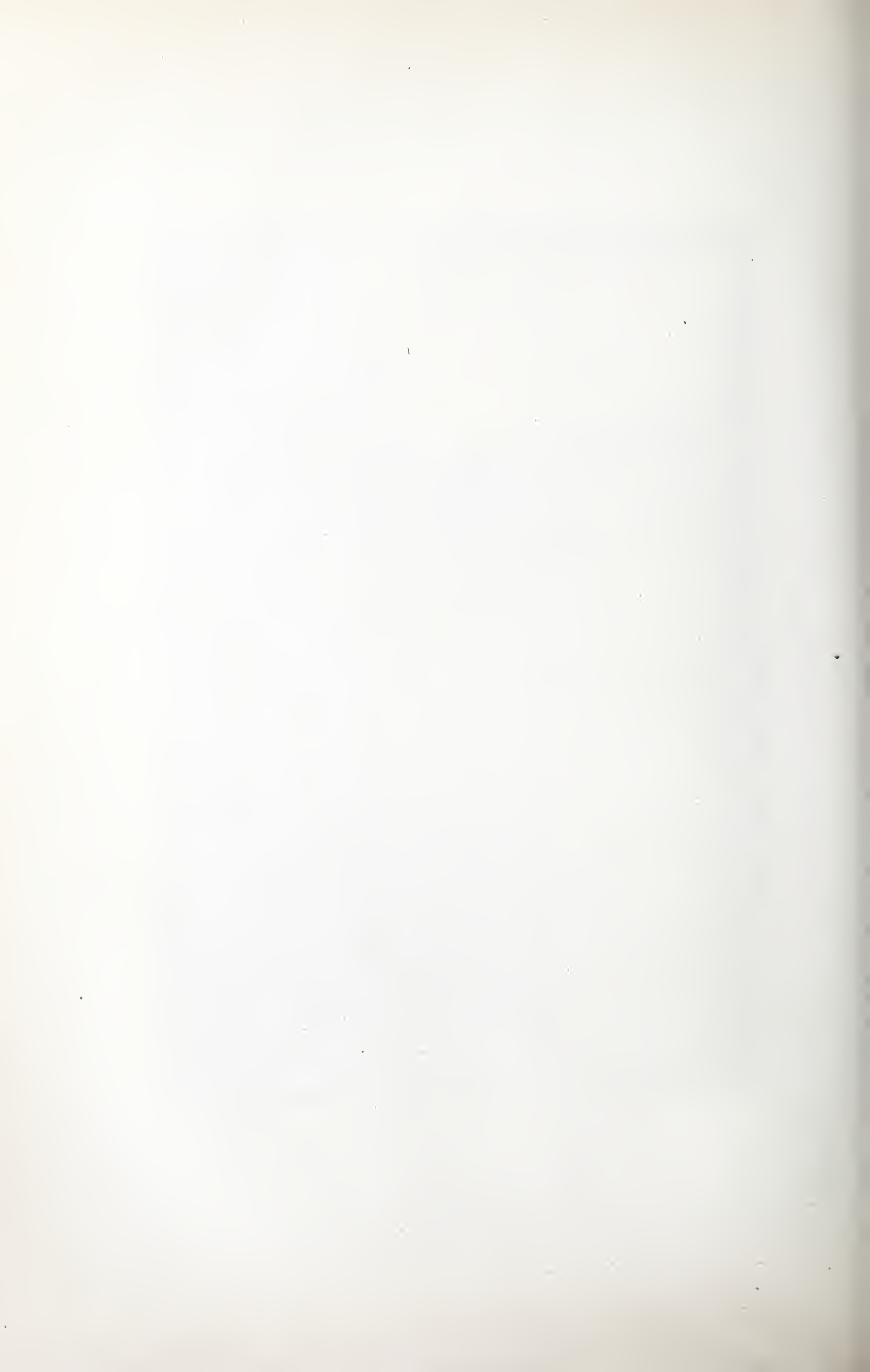


Fig. 5. Hof der Herrentrinkstube.



nehmigung zu erhalten. Es war dann eine Zeitlang Eigentum der Stadt, der Herren von Maxelrain und Leubelfing und einiger anderen Besitzer. Der Ratsherr Joh. Friedr. Perger ließ 1646 ein Gewölbe in die bereits vorher profanirte Kapelle einziehen und im unteren Teile eine Trinkstube einrichten, um seine selbst gebauten Weine auszuschenken. Von 1666 bis 1737 besaßen es die Memminger. Im Memmingerschen Hause hatte der Bischof von Eichstätt, kaiserlicher Prinzipalkommissär aus dem Geschlechte der Grafen von Schenk zu Kastell, sein Absteigequartier und starb auch daselbst im Jahre 1685. Die nachfolgenden, häufig wechselnden Besitzer haben diese historisch und architektonisch interessante Behausung ganz in ihrem früheren Zustande erhalten, und es wäre nur zu wünschen, daß auch der jetzige Eigentümer die gleiche Pietät walten lassen möge, wie seine Vorgänger.

Auf dem Haidplatz, und zwar rechtwinklig zum Thon-Dittmerhaus steht das früher „Altmannsche" Haus mit einem zwar kleinen, aber reizenden Hofe, der von zwei Seiten mit offenen Arkaden eingefaßt ist. Siehe die Abbildungen Fig. 5 und 6. Das dem angesehenen Geschlechte der Altmann gehörige Gebäude wurde im Jahre 1441 von Kammerer und Rat erkauft und die Stadtwage, die sich damals in der Albansgasse D 82 u. 83 befand, hierher verlegt. Das Gebäude wurde von dieser Zeit die „neue Waag", auch „der Herren Trinkstube" genannt. Es enthält prächtige Räume, in denen vordem Festlichkeiten aller Art abgehalten wurden. Hier fand auch 1541 das bekannte Religionsgespräch zwischen Eck, Gropper und Pflug katholischerseits und Bucer, Melanchthon und Pistorius von protestantischer Seite, statt. Im Jahre 1782 wurde das Gebäude zur Aufnahme der hochbedeutenden reichsstädtischen Bibliothek eingerichtet. Die Bezeichnung Bibliothekgebäude ist auch heute noch vielfach gebräuchlich, obgleich die Bibliothek bereits seit 1875 in das vormalige Gymnasium poeticum transferirt wurde. Die Hofarchitektur stammt aus dem Jahre 1575. An zwei Seiten des Hofes sind offene Arkaden mit Kreuzgewölben, während die beiden anderen Seiten mit Einbauten für Wohnräume versehen sind. An dem östlichen Einbau, dem Haupteingang gegenüber, ist die Jahrzahl 1575 eingehauen. Beachtenswert ist hier, daß die beiden oberen Arkadenreihen je einer Hofseite von einer einzigen Säule des Erdgeschosses getragen werden. Diese unteren Säulen zeigen einen wesentlich verschiedenen Charakter von denen der oberen und mittleren Reihe. Während nämlich die ersteren, abgesehen vom Sockel, ein streng antikes Gepräge aufweisen und sich durch feine und elegante Profilirung des Kapitäls auszeichnen, geht bei den letzteren der Schaft kurz vor Beginn des Kapitäls in die quadratische Grundform über und trägt ein kämpferartiges, kräftig profilirtes Kapitäl. Die durchbrochenen Brüstungen des obersten Geschosses zeigen ein hier häufig vorkommendes Muster, das durch rechtwinklig gegen einander gestellte, etwas konvex geformte Steine aus gebranntem Thon gebildet wird und bei aller Einfachheit eine reiche Wirkung erzielt. Vom Hofe aus gelangt man in die vormalige Christophskapelle, in der jedoch nur noch die reich profilirten Gewölbeansätze vorhanden sind. Seit langer Zeit profanirt, dient sie dermalen als Dunglege. Der große Eckturm des Gebäudes schaut grämlich in den Hof herein. Was hat der alte Geselle von seinem, eine Hauptverkehrsader der Stadt beherrschenden Standpunkt seit sechs Jahrhunderten nicht alles mit angesehen! Heiteres und Düsteres! Glänzende Turniere, pompöse Aufzüge der Kaiser mit den Großen des Reiches zu den Reichstagen, welche in dem nahe gelegenen Rathause abgehalten wurden; den Einzug Ludwigs des Bayers nach der denkwürdigen Schlacht zu Mühldorf, der mit

dem gefangenen Gegenkönig Friedrich dem Schönen von Österreich in dem benachbarten Gumprechtschen Hause Absteigequartier nahm; die Hinrichtungen des berühmten Dombaumeisters Wolfgang Roritzer und Konsorten und später des kaiserlichen Generals



Fig. 6. Hof der Herrentrinkstube.

Schaffgotsch, die vor dem Rathause und „auf der Haid“ stattfanden. Gegenwärtig sieht das Äußere des Turmes, wie des Gebäudes überhaupt, ziemlich unscheinbar aus. Nur wenig erinnert an die Zeit der Erbauung im 13. Jahrhundert. Ein einziges Spitzbogenfenster mit zierlichem Säulchen und jenem kelchförmigen Knospenkapitäl, wie es die Übergangsperiode charakterisirt, ist noch unversehrt. Die übrigen sind teils vermauert, teils

im 16. Jahrhundert umgestaltet worden. Noch später wurden jene ovalen, unter dem Namen „Ochsenaugen" bekannten Fenster hineingebrochen, deren einige auf unserer Abbildung sichtbar sind. Auch von den Wandmalereien, mit denen Melchior Bocksberger 1573 und 1585 das Äußere schmückte, ist nichts mehr zu sehen. Dagegen ist noch ein schönes frühgotisches Gewölbe im unteren Turmgeschoß und ein weiteres nebenan, von der Waggasse aus zugänglich, erhalten.

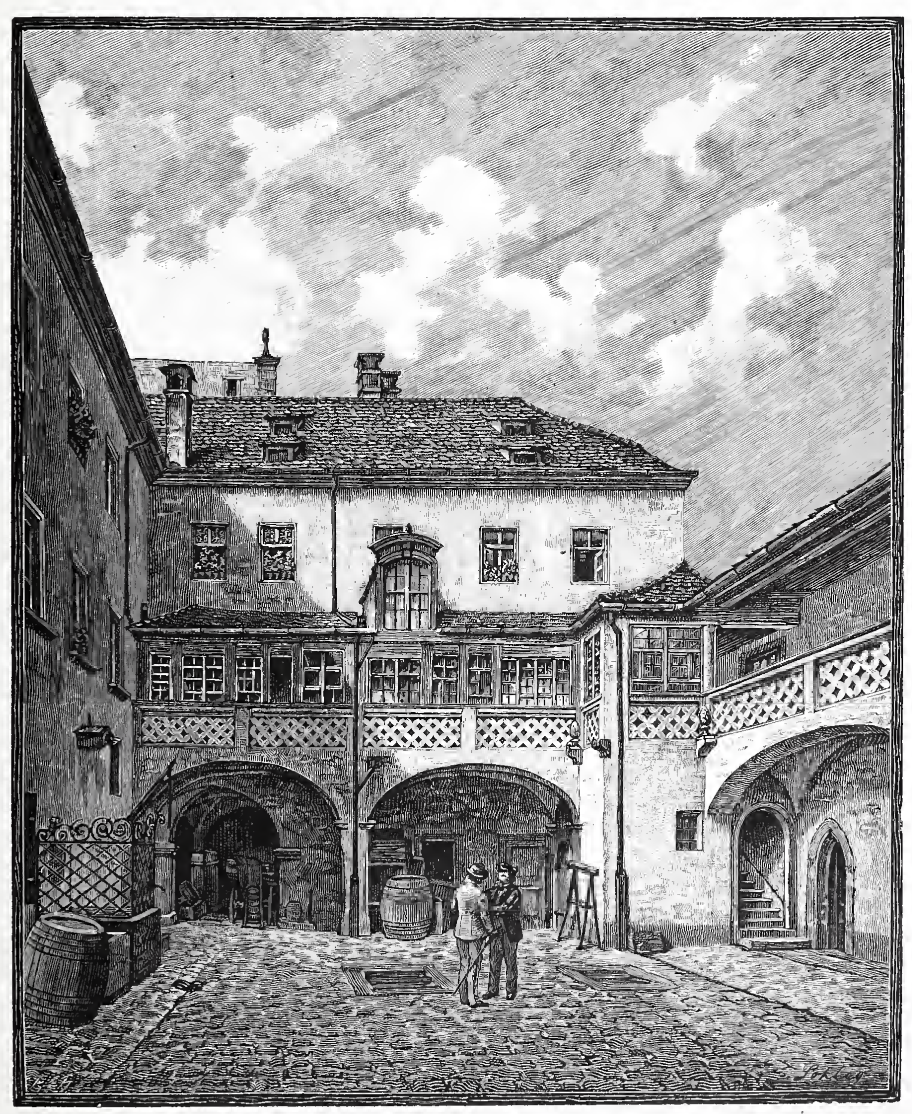


Fig. 7. Schwabacher- oder Lerchenfelder Hof.

Einen stattlichen Hof weist das Schwabachersche Haus (Fig. 7), Ecke der Gesandtenstraße und Bachgasse B 95 auf. Die nach zwei Seiten den Hofraum umziehenden Pfeilerarkaden sind äußerst originell, besonders die rechte Ecke mit dem ausspringenden Vorbau und dem darunter befindlichen Treppenaufgang. Ohne Zweifel haben wir es auch hier mit einem jener alten Geschlechterhäuser aus dem 13. Jahrhundert zu thun, wenn auch heute nur noch wenige Spuren aus jener Zeit vorhanden sind, wie beispielsweise das Spitzbogenthürchen rechts auf unserer Abbildung, welches in einen kleinen Nebenhof führt, und einiges mehr. Der dermalige Zustand des gesamten Anwesens trägt die Signatur

des 16., 17. und 18. Jahrhunderts. Die älteste vorhandene Jahreszahl ist 1551. Sie findet sich auf einem prachtvoll gearbeiteten Wappen, von beträchtlicher Größe, welches ich, im Begriffe dieses zu schreiben, an einer geschützten Stelle des Hausflurs mit der roh behauenen Rückseite nach oben gekehrt, vorfand. Dieses Wappen, das vielleicht Jahrzehnte unbeachtet an dieser Stelle gelegen, zeigt in meisterhafter Ausführung auf dreigeteiltem Schilde einen Löwen und zwei stilisirte Lilien. Die reich ornamentirte Helmdecke trägt als Helmzier ebenfalls einen Löwen. Die Unterschrift lautet: Steffan Robel 1551. Das Wappen ist höchstwahrscheinlich bei dem 1704 erfolgten teilweisen Umbau der Vordergebäude von seinem ursprünglichen Platze entfernt worden. Daß die Hofarkaden aus jener Zeit (1551) stammen, ist kaum anzunehmen. Zwar zeigen die durchbrochenen Brüstungen ganz die gleichen Formen, wie die bereits besprochenen im Hofe der Herrentrinkstube, aber die ganze Anlage weist doch auf eine spätere Zeit hin. Wahrscheinlich entstanden sie im Jahre 1622. Diese Jahreszahl findet sich am linken Flügel des Hofgebäudes an der Brunnennische. Aus der gleichen Zeit stammt auch das hübsche Eisengitter des Brunnens. Nächst dem oben erwähnten Robelschen Wappen von 1551 findet sich an der rechten Seite des Hausflurs noch das Wappen der Familie Alius, mit einem Kranich im Schilde und einem Rosenzweig als Helmschmuck, ebenfalls dem 16. Jahrhundert angehörig. Im 17. Jahrhundert war das Haus im Besitz der Lerchenfelder. Von ihnen stammt der Umbau des auf die Gesandtenstraße gehenden Flügels her, der 1622 stattfand. An dem Erker ist deren Wappenschild, mit einer Lerche im Mittelfeld, angebracht.

Ähnliche Höfe, wenn auch architektonisch minder bedeutend, finden sich noch mehrere hier. So z. B. ein kleiner Hof neben dem zuletzt besprochenen Schwabacherschen oder Lerchenfelder Hofe, Gesandtenstraße B 96, mit ähnlichen Pfeilerarkaden und zinnenbekröntem Streitturm; im vormaligen Gasthaus zum Ritter in der roten Hahnengasse, mit zwei Reihen Säulenarkaden übereinander auf nischenförmig überwölbtem Pfeilerunterbau, ferner ein kleines Höfchen im „roten Lilienwinkel" mit frühgotischen Spitzbogenfenstern, ein zwar kleiner, aber sehr hübscher Hof mit dreifachen Arkadenreihen, ähnlich dem Hofe an der Herrentrinkstube am Haidplatz, im Hause F 66 „beim Goliath" sowie ein weiterer mit doppelten Arkadenreihen, sehr malerisch von ungewöhnlich mächtigem Geäst wilden Weines umsponnen, im Bößeneckerschen Hause B 17 in der Ludwigsstraße und noch andere mehr.

Schließlich sei noch zweier Höfe Erwähnung gethan, die sich an kirchliche Gebäude anschließen. Der eine, „Hinter St. Oswald", Fig. 8, befindet sich an der gotischen St. Oswaldkirche zwischen der Engelburger Gasse und dem Weißgerbergraben. Es ist dies ein Gebäudekomplex, der mit zu den ältesten Regensburgs gehört und teilweise noch Reste der alten Stadtmauer enthält. Hier am Weißgerbergraben schloß bis zum Jahre 1284 Mauer und Graben die Stadt ab, und erst von diesem Zeitpunkt an wurde die „Westnervorstadt" durch weiter hinausgerückte Befestigungen mit zur Stadt gezogen. Einige der ältesten Häuser Regensburgs, davon noch eins aus romanischer Zeit mit von Säulchen getragenen Rundbogenfenstern, zeigt unsere Abbildung auf der rechten Seite des Hofes.

Der andere der oben erwähnten Höfe befindet sich hinter der Dreieinigkeitskirche und ist vom Dänzergäßchen aus zugänglich. Dieser Hof Fig. 9 ist wegen seiner malerischen Gesamtwirkung höchst beachtenswert. Im Hintergrund erhebt sich die von dem Nürnberger Baumeister Johann Karl von 1627 bis 1631 erbaute einschiffige Dreieinigkeits-

kirche in kräftigen Renaissanceformen. Das Innere wirkt imponirend durch das mächtige Tonnengewölbe, welches in flachem Bogen den ganzen Raum überspannt. Dem kolossalen

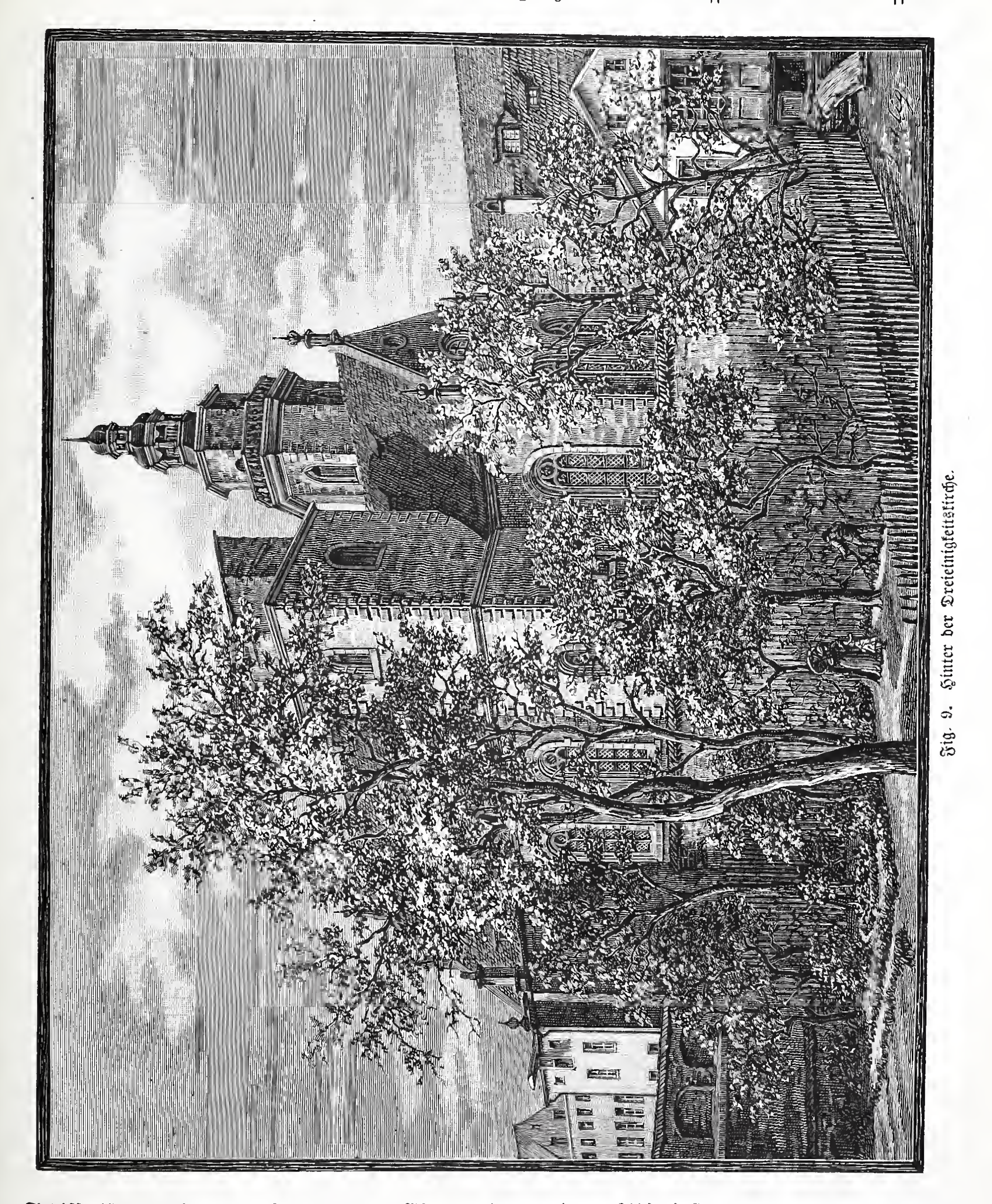


Fig. 9. Hinter der Dreieinigkeitskirche.

Schiff ist ein seitlich eingezogener Chor mit geradem Abschluß vorgelegt. Von den beiden flankirenden Türmen ist nur der nördliche Turm ausgebaut, während der südliche lediglich bis zum Achteck hinaufgeführt worden ist.



Die internationale Kunstausstellung in München.

Von R. Muther.

Mit Abbildungen.

I.

Die Bedeutung der diesjährigen Münchener Ausstellung liegt darin, daß sie uns zum erstenmal ein deutliches Bild der großen Wandlungen giebt, die sich im Laufe der letzten Jahre in der gesamten europäischen Kunst vollzogen haben. Der Most, der sich so toll gebärdete, ist allmählich zum genießbaren Weine geworden. Intimere Naturanschauung, engerer Anschluß an die Gegenwart und größere technische Selbständigkeit ist im wesentlichen dasjenige, was aus den revolutionären Bestrebungen der letzten Jahre als bleibendes Besitztum in unsere Kunst überging. Die Hell- oder Graumalerei, welche äußerlich die neuen Werke kennzeichnet, ist sicher nur ein unwesentlicher Punkt und wird mit ihren blauen Schatten einer späteren Zeit kaum minder manierirt erscheinen als die braun-branstigen Bilder der früheren Epoche. Demgemäß liegt es mir durchaus fern, in der neuen Richtung ein allein seligmachendes Prinzip oder gar die Schablone sehen zu wollen, in die alles hineinpassen muß. Das, was uns in einem Kunstwerk interessirt und fesselt, ist nach wie vor der Mensch selbst, der darin steckt, die Individualität des Künstlers.

Und mit dieser ist es eine heikle Sache. In vielen Landstrichen und Ländern scheint sie gar nicht zu gedeihen, z. B. in Frankreich. Gerade dort, wo der Hohepriester der neuen Anschauungen, Jean François **Millet**, gelebt und gemalt hat, ist der Geist heute schon verflogen und nur die Schablone geblieben. Da das Schematisiren wohl das Erbteil aller Romanen ist, hat man das Äußerliche des neuen Prinzips genau festgestellt und fabrizirt nun nach diesem Rezept Tausende von Bildern, wie wir es alljährlich im Salon sehen.

Besser scheint es in den germanischen Ländern zu sein. Von allen ausländischen Abteilungen ist die englische trotz ihrer spleenigen Maler vielleicht die interessanteste. Und welch ein großer Gegensatz herrscht zwischen dem modernen Holland mit seinen eigenartigen Künstlerphysiognomien und Belgien, dem Vaterlande der Technik! Ja selbst in Deutschland macht sich ein ähnlicher Unterschied geltend. Je mehr Berlin das Centrum des aktuellen Lebens, die nivellirende Großstadt wird, um so mehr scheint München die absolute und unbestreitbare Führerschaft in der Kunst zu behaupten. Auf der diesjährigen Ausstellung ist das Vorherrschen der Müncheuer Kunst wohl für jeden in die Augen springend, besonders wenn er die künstlerische Tochterstadt Karlsruhe noch mit dazu rechnet. Da von den beiden Berliner Koryphäen Knaus schlecht, Menzel gar nicht vertreten ist, macht die Berliner Gruppe einen beinahe dürftigen Eindruck.

Fassen wir die Stoffe ins Auge, so zeigt sich der Unterschied gegenüber früheren Ausstellungen sofort darin, daß die einst allbeherrschende Historienmalerei ihrem Ende entgegen geht. Sie hat allmählich ihren Stoffkreis erschöpft und schickt vor dem Verscheiden nur noch einmal die Paradepferde ins Feld, die seit drei Jahren auf jeder Ausstellung vorgeführt wurden. Neu ist nur die große Leinwand von E. Liska in Rom „Kaiser Maximian erscheinen seine Opfer“ — eine theatralische Mondscheinfeerie, wie sie vor einigen Jahren Sinibaldi in seiner „Salambo“ noch effektvoller inscenirt hatte; neu ferner von Hermann Kaulbach ein sehr unklares Bild „Die Unsterblichkeit“, d. h. eine altrömische Dame, die sich in einem Columbarium damit beschäftigt, eine Marmorbüste zu küssen. In der Gérôme-Schule wurde dieses Motiv bekanntlich dutzendmal verarbeitet, und was für jene französischen Bilder gilt, paßt auch auf dieses. Es ist weder von der wahren Empfindung durchdrungen, mit der nur die Zeitgenossen — man denke an griechische Grabstelen — solche Stoffe zu behandeln wußten, noch von antikem Hauche beseelt wie bei Alma Tadema, der durch die Umgebung auch seine Figuren zu beleben weiß, noch endlich modern empfunden, da unserm Jahrhundert solche Sentimentalität fernliegt. Trotzdem hat es, wenn man es in seine Teile zerlegt, nirgends einen Fehler und ist wegen des beigegebenen archäologischen Apparates anregend für den Geschichtsprofessor und den strebsamen Gymnasiasten, nichtssagend nur für denjenigen, der hinter dem Kunstwerk auch eine künstlerische Individualität sucht.

Von älteren Bildern sieht man aus München Lindenschmits „Alarich“, der noch unversorgt ist, und Hermann Kaulbachs „Heil. Elisabeth“, die bereits in der Wiesbadener Galerie ihre Unterkunft gefunden hat, aus Berlin Hildebrandts „Tullia“, Helquists „Huß“ und Vogels „Ernst den Bekenner“. Vogels Bild macht den nicht unglücklichen Versuch, sich wenigstens technisch mehr den Forderungen unserer Zeit anzupassen; es bleibt aber immerhin fraglich, ob man überhaupt heute noch die Bearbeitung derartiger Stoffe von einem Künstler verlangen darf. Anstatt in den Ausstellungen möglichst viel fertige, dem inneren Künstlerdrang entsprungene gute Bilder anzukaufen, geht man namentlich in Preußen noch immer von der Ansicht aus, daß die Kunst durch „Aufträge“, und zwar solche mit gebundener Marschroute, gefördert werden müsse, glaubt man durch Ministerialdekrete eine königlich preußische Kunst schaffen zu können und richtet auf diese Weise oft gerade die frischesten Talente im Handumdrehen zu phantasielosen staatlichen Historienmalern ab. Man scheint dort noch immer nicht einzusehen, daß die Historienmalerei nur die Treibhauspflanze einer unglücklichen Epoche war. Als sie in Schwung kam, hatten wir noch keine nationale Geschichte. Aus der politischen Zerrissenheit der Gegenwart suchten sich die Künstler möglichst weit in die Vergangenheit zu flüchten, da sie sich noch immer eher für Herzog Ernst den Bekenner als für die Mehrzahl seiner in den vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts lebenden Kollegen begeistern konnten. Jetzt aber haben wir ein deutsches Kaiserreich! Die Tage sind vorüber, wo die Gebildeten in thatenlose Betrachtung versanken vor den Leidenschaften einer Tullia, vor den Thaten Alarichs oder Ernst des Bekenners, wo sie, stolz darauf, daß dies Jahrhundert die Epoche des Gedankens sei, sich in ihre vier Wände zurückzogen und der Welt ihren Lauf ließen. In unserer großen thätigen Zeit haben wir kein Bedürfnis mehr, noch länger auf die verschüttete Welt früherer Jahrhunderte mit staunender

Verehrung hinzublicken. Wirklichen Historienbildern, die eine kulturgeschichtliche Epoche wirklich künstlerisch durchdringen oder im Sinne der alten Meister die historische Staffage zur Entfaltung rein malerischer Qualitäten verwenden, wird stets unsere volle Bewunderung zu teil werden, aber was kann solch lauwarmer historischer Trödelkram uns Menschen einer anderen Zeit sagen! Wir wollen keine derartigen großen Maschinen mehr, die unter der stolzen Flagge der Historienmalerei nur trockene Illustrationen zu einem Leitfaden der Weltgeschichte liefern und die Kunst als pädagogische Hilfswissenschaft in den Dienst des geschichtlichen Anschauungsunterrichts stellen. Wir, die wir eines der größten Dramen der Weltgeschichte selbst mit durchlebt haben, wir, die Zeitgenossen Bismarcks, wir haben mehr mit uns selbst zu thun und fordern von einer „Historienmalerei“ in allererster Linie, daß sie auch unsere Nationalhelden verherrlicht und zeitgenössische Ereignisse der Nachwelt überliefert.

Leider läßt gerade in dieser Beziehung unsere Kunst noch sehr viel zu wünschen übrig, und es ist auf unserer Ausstellung kaum ein einziges gutes modernes Historienbild zu finden. Anton von Werner ist unter die Pleinairisten gegangen und hat eine „Geburtstagsfeier beim Kommerzienrat“ geschickt — ein ganz unqualifizirbares Bild mit etwa fünfzig Figuren, das einer unserer berühmtesten Meister treffend mit den Worten charakterisirte: „Es sieht aus, als ob sich jeder selbst hinein gemalt hätte.“ Das einzige wirklich hervorragende Werk ist Ferdinand Kellers „Triumph Wilhelms I.“, eine unbefangene und geschickte Verbindung von allegorischen und historischen Figuren und gerade in dieser Hinsicht ein äußerst glücklicher Wurf. Erst durch diesen allegorischen Schmuck ist die historische Scene — der Einzug des Kaisers durch das Brandenburger Thor — künstlerisch brauchbar geworden, während ohne denselben die ganze Schilderung eine langweilige Illustration geblieben wäre. Dagegen hat das Werk einen anderen störenden Fehler — es ist zu „schön“, d. h. es neigt zu sehr zu Thumann hinüber, hat zu viel Kleinliches, Spielendes, Ertüfteltes und nicht den großen monumentalen Zug, der bei derartigen Stoffen doch in allererster Linie zu verlangen ist.

Daß die Schlachtenmalerei erst jetzt zu größerer Bedeutung kommt, ist ebenfalls erklärlich. Nach dem siebziger Krieg, der in Frankreich Neuville und Detaille zur Entwickelung brachte, war unsere Kunst — vereinzelte Ausnahmen abgerechnet — noch zu unselbständig noch zu sehr in der Altmeisterei befangen, um an derartige Aufgaben mit Erfolg herantreten zu können. Ohne sich anzulehnen, vermochte man nicht sicher zu stehen. Wenn Kronleuchter für Gas zu liefern waren, gab man ihnen die Formen gotischer Lüsterweibchen mit imitirten Kerzen; statt moderner Schlachten malte man mittelalterliche Turniere und Scharmützel aus dem dreißigjährigen Krieg, da man sich dabei stofflich und technisch an das Vorbild der Alten halten konnte. Auch jetzt ist noch nicht viel, aber wenigstens einiges Gute vorhanden. Als das beste Kriegsbild haben wir die Scene aus der Schlacht bei Vionville „Unteroffizier Kaiser von den Magdeburger Kürassieren führt seinen schwer verwundeten Lieutenant aus dem Gefecht“ von dem jungen Düsseldorfer Th. Rocholl zu begrüßen. Das gefährliche technische Problem, mit vorwiegend weißen Uniformen arbeiten zu müssen, ist hier mit großer koloristischer Kraft bewältigt; dabei tritt uns wirklich einmal echte geschichtliche Heldengröße, kein theatralisches Heldenpathos wie auf den herkömmlichen Historienbildern entgegen[1]). Auch die Darstellungen des „Gefechtes bei Bazeilles“ von dem Münchener Ludwig Putz und der „Preußen bei Möckern“ von dem Stuttgarter Robert Haug verdienen freudige Anerkennung, da wir es auch hier mit wirklichen packenden Schlachtenbildern zu thun haben, während Faber du Faure in seinem Bilde „General von der Tann vor Orleans“ und Jan Rosen in seiner „Parade in Warschau 1824“ nicht über das Schema der herkömmlichen Paradebilder hinauskommen.

Aus dem Gebiete der Mythologie ist nichts von Bedeutung zu erwähnen, da Boecklins herrliches „Spiel der Wellen“ und Klingers originelles „Parisurteil“ schon allgemein bekannt sind; dagegen ist die religiöse Malerei in stetigem Aufschwung begriffen — eine That-

1) Wir werden von dem Bilde später eine Radirung bringen. Die Red.

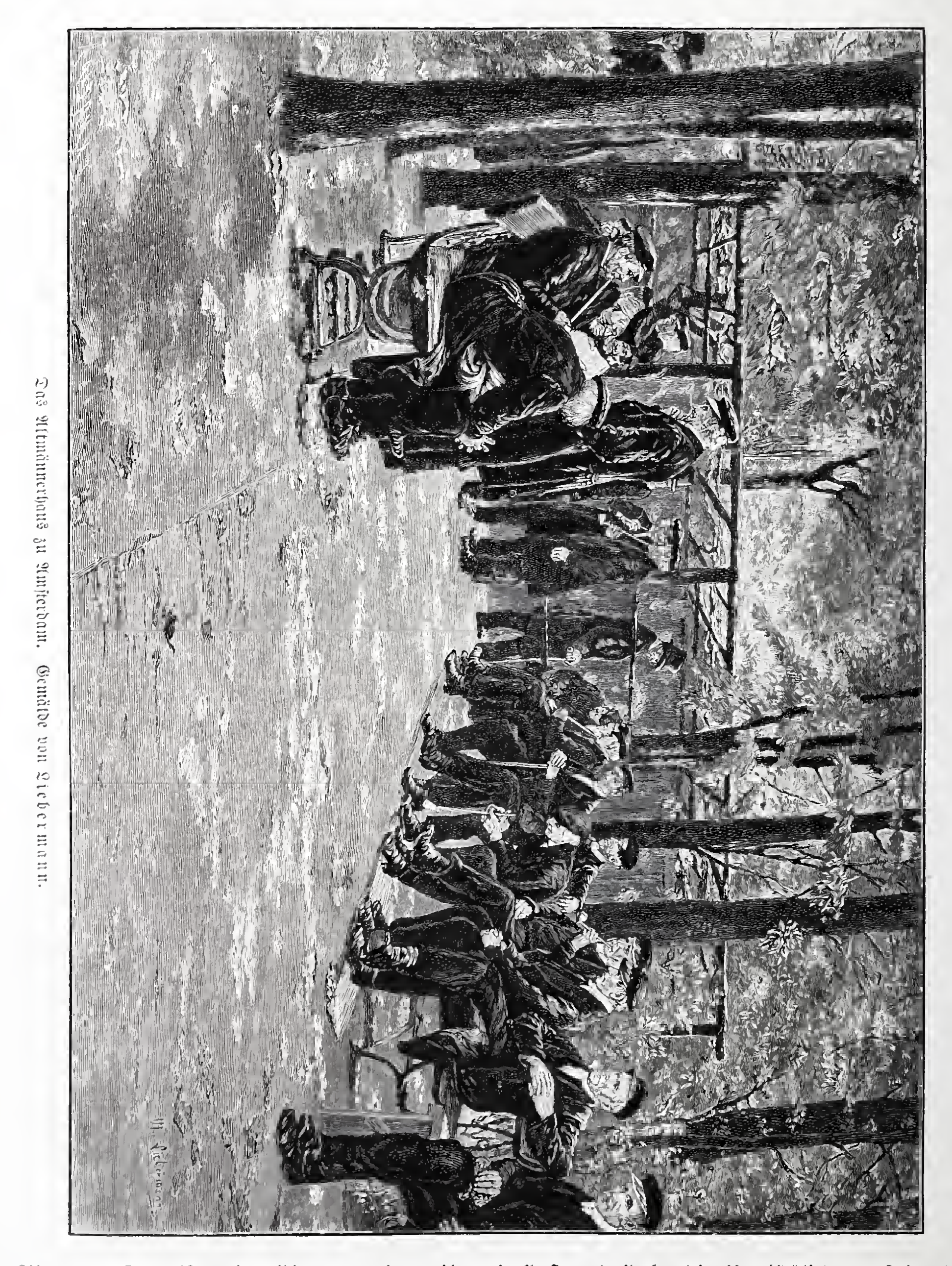
sache, die um so erfreulicher ist, da derartige Bilder bekanntlich keinen kirchlichen Aufträgen, sondern lediglich dem inneren künstlerischen Drange ihr Entstehen verdanken. Gerade diese Werke liefern den glänzenden Beweis, daß unsere Kunst allmählich die Bevormundung der alten Meister abgestreift hat und wieder selbständig geworden ist. Die einst so beliebten Arbeiten von Plockhorst, Ludw. Thiersch und C. A. Geiger, die sich darauf beschränken, in lauwarmer Weise die von der Renaissance überkommenen Gestaltungen zu wiederholen, machen selbst auf das Publikum keinen Eindruck mehr. Auch an der „Vertreibung der Wechsler" von Frank Kirchbach, die im Sinne der älteren Franzosen kulturgeschichtliches Brimborium mit modernem Judenjargon verquickt, geht man interesselos vorüber. Nicht in ihrem echten Kostüm, sondern in ihrem rein menschlichen Ausdruck hat die Echtheit der heiligen Figuren sich zu offenbaren — das ist die erste und wichtigste Forderung, die heute an ein religiöses Bild gestellt wird.

Zu den älteren Meistern, welche diese Reform durchführten, hat sich diesmal als homo novus noch Wilhelm Dürr gesellt, von dem bisher nur ein mit großem koloristischen Talent gemaltes Stillleben zu sehen war. Seine Madonna, die von goldigem Sonnenlichte beschienen mit dem Kinde auf dem Rasen sitzt, während vor ihr Engel in kirchlichen Gewändern musiziren, ist eines der liebenswürdigsten und feinsinnigsten Werke der Ausstellung und liefert den tröstlichen Beweis, daß auch in unserem entgötterten, streng realistischen Zeitalter noch Schöpfungen möglich sind, die durch ihren rein poetischen Gehalt unser Herz erquicken, unser Gemüt erfreuen. Bei selbständiger, durchaus eigenartiger Auffassung sind nicht nur die Figuren in allen Einzelheiten so fein, ich möchte sagen, so musikalisch empfunden, sondern auch in der Landschaft die idyllische Stimmung, die den einsamen Wanderer überkommt, wenn die Schatten des Abends herabsinken und die Erde in träumerisches Schweigen hüllen, koloristisch so ungemein wirkungsvoll zum Ausdruck gebracht, daß man an die besten Arbeiten Henners erinnert wird. Teilweise trägt zu dieser Wirkung vielleicht auch der ganz zufällige Umstand bei, daß das Werk nicht ganz vollendet ist, sondern sich gerade in dem Stadium befindet, wo Bilder künstlerisch am reizvollsten wirken. Gerade in diesem Zustande hat es einen so zarten Duft und übt eine so reizvolle Wirkung des Halbgeahnten, märchenhaft Umschleierten, daß man dem Künstler fast raten möchte, keinen Pinselstrich mehr daran zu thun. Dürr hat sich mit diesem Werke einen ehrenvollen Namen geschaffen und ist in die Reihe derjenigen Künstler eingetreten, deren Weiterentwickelung fortan mit regem Interesse zu verfolgen ist.

Auch die Madonna von Gabriel Max zählt zu den besten Werken, die Max in den letzten Jahren gemalt hat; sie ist etwas barock vielleicht, aber merkwürdig stimmungsvoll. Dadurch, daß Max keine einfache Madonna, sondern ein auf einem Altar aufgestelltes Madonnenbild malte, vor welchem Kerzen brennen und Votivgeschenke niedergelegt sind, weiß er wie durch mystischen Zauber uns dem Getriebe des umgebenden Lebens zu entrücken und gleichsam in ein einsames Kirchlein zu versetzen. Alles wird still um uns her und atmet den Frieden des Gebetes, nur die visionären Gestalten auf dem Bilde führen ihr ernstes Dasein in ruhiger Schönheit. Wie auf allen Maxschen Bildern, wird auch hier die Wirkung ganz wesentlich durch das Kolorit unterstützt, das nicht Selbstzweck ist, sondern in feinempfundener Weise nur der Stimmung sich unterordnet, die der Gegenstand selbst in uns erweckt.

Gleich Max gehört Albert Keller zu den interessantesten Künstlererscheinungen Münchens. Er kocht nie „breite Bettelsuppen und hat drum kein groß Publikum"; aber aus allem, was er schafft, aus der flüchtigsten Porträtskizze wie aus dem fertigen Bilde schaut dem, der zu sehen versteht, eine originelle Künstlerphysiognomie entgegen, keck subjektiv in der Auffassung, Temperament bis in die Fingerspitzen. Wie vor einigen Jahren das alte Thema der „Auferweckung einer Toten" unter Kellers Händen eine neue durchgeistigte Gestalt annahm, so liegt auch seinem neuesten Bilde „Hexenschlaf" ein tiefes psychologisches Problem zu Grunde: der merkwürdige Schlafzustand, der nach alten Berichten die Hexen während der Torturen und Hinrichtungen befiel und von dem man im Mittelalter annahm, daß er ihnen vom Teufel zur Erleichterung ihrer Schmerzen geschickt sei, während er nach

der Annahme der modernen Forschung, welche die Hexen als Medien oder Sonnambulen auffaßt, als Hypnose zu erklären ist. Dieses Problem hat Keller in bekannter geistreicher Weise verarbeitet. Die an den Scheiterhaufen gebundene jugendliche Hexe reicht dem Geliebten noch die Hand herab, während ein traumhaftes Lächeln ihre Lippen umspielt und die Augen halb geschlossen sind. Neben dem Geliebten steht angstvoll und händeringend die



Das Altmännerhaus zu Amsterdam. Gemälde von Liebermann.

Mutter. Das Volk im Hintergrunde, teils mit Haß und Hohn die Unglückliche verfolgend, teils in gleichgültigem Stumpfsinn dem Vorgange zuschauend, steht in beredtem Gegensatz zu der stillen Ruhe des Schlafes, mit der die „Hexe“ hinüberstirbt. Obwohl auf jede historische Etikette verzichtet wurde, ist hier eine kulturgeschichtliche Epoche doch viel tiefer als auf allen ringsum hängenden Historienbildern erfaßt.

Wenig erfreulich wirkt dagegen Ernst Zimmermann mit seinem „Christus Consolator“,

und auch Piglheins „Grablegung Christi" steht nicht auf der gewohnten Höhe. Zwar liegt etwas Gewaltiges, ein Zug grandioser Einfachheit in diesem Bilde. Die Natur erscheint größer und mächtiger als sie uns gewöhnlichen Menschenkindern entgegentritt, und dieser bis



Im Krankenzimmer. Gemälde von Habermann.

zur Schroffheit gesteigerten Stimmung in der Landschaft entsprechen die heroischen Gestalten, die sich darin bewegen; auch das Tieftragische des Vorganges kommt durch die ernste Farbengebung trefflich zum Ausdruck. Aber vom Grandiosen bis zum Leeren ist oft nur ein

Schritt. Es fehlt der Brustton seelischer Empfindung, der vor neun Jahren beim „Christus“ so überwältigend wirkte; man hat den Eindruck, als ob der Künstler nicht bei der Sache gewesen und nur Abfälle seiner Panoramastudien noch nachträglich hätte verwerten wollen. Pigleins großes Können ist hier zum Schema geworden.

Ein Teil dieses Könnens ist auch auf Pigleins Schüler Josef Block übergegangen; ein ausgesprochenes formales Talent, dem freilich die künstlerische Individualität noch vollkommen abgeht. Sein großes Bild „Christus und das Weib von Samaria“ wurde schon früher von mir in der Kunstchronik besprochen.

Während Piglhein in erstaunlicher Vielseitigkeit die verschiedenartigsten Stoffe gleich geschmackvoll zu behandeln weiß, alle Arten der malerischen Technik in spielender Leichtigkeit beherrscht, hat Fritz von Uhde bekanntlich seit einer Reihe von Jahren sich ausschließlich religiösen Stoffen zugewandt und erst in ihnen den entsprechenden Ausdruck für seine Individualität gefunden. Seine „Prozession“ ist zwar fabelhaft fein beobachtet; das Philosophische in Uhde, sein ernst grübelnder, in streng kirchlichen Anschauungen großgezogener Geist kommt aber nur in seinen religiösen Bildern zum Ausdruck. Wir sehen in denselben den Protest eines tief veranlagten Gemütes gegen den kalten konventionellen Idealismus, der vorher in der religiösen Malerei herrschte und durch leere Formenschönheit die fehlende seelische Empfindung zu ersetzen suchte. Indem Uhde diese Maske wegnahm und es wagte, den ideellen, allgemein menschlichen Gehalt jener alten Ueberlieferungen in den Formen des uns umgebenden Lebens zum Ausdruck zu bringen, gab er den biblischen Schilderungen wieder Leben und Seele, verlieh er ihnen wieder die Form, in welcher allein sie eine unmittelbare, intime Wirkung ausüben können. Durchgeistigung des Gedankens ist an die Stelle leerer Formenschönheit getreten — wie in der Musik Wagner der italienischen Oper mit ihren wohlgefälligen Melodien den Garaus machte.

Außer durch die beiden älteren Darstellungen des Abendmahls und der Bergpredigt ist Uhde mit einem Bilde kleineren Formates „Die heilige Nacht“ vertreten, in dem er geradezu eine Perle geschaffen hat. Ja, ich möchte sagen, daß seit Rembrandt kein religiöses Bild von gleich intimem Reize gemalt wurde. Es ist ein Flügelaltar. Auf dem Mittelbilde, das uns in eine ärmliche Schreinerstube versetzt, ist der einfache Vorgang aus dem Leben der heiligen Familie gewissermaßen zu einem Hymnus auf die Heiligkeit des Familienlebens umgestaltet. Maria betrachtet in stiller Verehrung das auf ihrem Schoße liegende Kind, das auf den ersten Blick vielleicht zu klein wirkt, da wir uns bei der Betrachtung der älteren italienischen Bilder daran gewöhnt haben, nicht ein neugeborenes Kind, sondern einen dreijährigen Knaben dargestellt zu sehen. Links nahen sich auf der steilen Straße eines Gebirgsdorfes in ehrfürchtiger Scheu die Hirten; hier und da beleuchtet der Strahl einer Laterne die rauhen Gestalten, die aus dem Dunkel auftauchen. Rechts sind die Engelein aus dem Himmel herabgekommen und durch das abgedeckte Dach in die Hütte gestiegen, keine nackten Amoretten im Sinne der Italiener, sondern die abgeschiedenen unschuldigen Kindlein, in weißen Kleidchen, mit Blumen im Haar. „Ehre sei Gott in der Höhe, Friede auf Erden“, tönt uns in jubelndem Lobgesang entgegen. Außer den Engeln auf dem Genter Altarwerk dürfte es wenig Darstellungen geben, die so naiv, so innig, so echt biblisch empfunden wären, und die koloristische Stimmung ordnet sich in der feinsinnigsten Weise dieser Gesamtstimmung unter. Überall offenbart sich eine so vollkommene geistige Durchdringung aller Teile, daß niemand, der das Bild gesehen, den beglückenden Eindruck vergessen wird.

Uhde ist bis jetzt der einzige, der auf dem Boden des Naturalismus stehend sich nicht damit begnügt, nur das, was er mit eigenen Augen gesehen hat, wiederzugeben, sondern der im Sinne dieses Naturalismus sich wieder an die größten Aufgaben heranwagte und heranwagen konnte, welche die Kunst seit fast zweitausend Jahren beschäftigen. Und er hat dieser Kunst neue Seiten abgewonnen, hat sie wieder um einen Schritt vorwärts geführt. Er, der bis zum 33. Jahre den Rock des Gardeoffiziers getragen, der ohne akademischen Drill, unbeirrt von verständnisloser Kritik ruhig und zielbewußt seinen Weg ging, ist heute der große Führer geworden, um dessen Banner sich die jüngere Künstlerschaft schart.

Für die Anziehungskraft, die seine Werke schon jetzt ausüben, spricht u. a. auch die Thatsache, daß eine bekannte Uhde'sche Komposition „Lasset die Kindlein zu mir kommen" bereits in veränderter Fassung vorliegt. Walter Firle hat ein großes Bild „Im Trauerhause" gemalt, das großes Aufsehen erregt und als eine sehr geschickte Leistung gelten kann. Es ist eine ländliche Scene: in dem mit roten Ziegeln gepflasterten Vorraum eines bäuerlichen Hauses ist im offenen Sarge, in weißem Tuch und Schleier die Leiche eines jungen Mädchens aufgebahrt. Zu Häupten der Leiche brennen zwei Kerzen. Vor dem Sarge sitzt in tiefschwarzer Kleidung die Mutter. Männer und Frauen umstehen in ernster Teilnahme den Sarg, die Kinder des Dorfes bringen Kränze von Strohblumen herbei. Jede dieser Gestalten ist von unübertrefflicher Wahrheit — nur gebührt dieses Lob weniger Firle als Uhde, auf dessen Bilde die meisten Figuren in ähnlicher Stellung vorkommen. Daß Firle im Publikum weit größeren Beifall findet, ist wohl hauptsächlich darauf zurückzuführen, daß sein Bild keine anstößige Christusfigur enthält und die Prinzipien der neuen Richtung sehr glücklich mit dem beliebten melodramatischen Elemente der Piloty-Schule verbindet.

In Wahrheit kann neben Uhde aber wohl nur ein Meister genannt werden, der eine gleiche Märtyrerzeit durchmachte, aber auch gleich großen Einfluß ausübte: Liebermann. Wenn die Physiognomie unserer gegenwärtigen Ausstellung eine so ganz andere ist als früher, wenn an die Stelle theatralischer Effekthascherei Wahrheit und Ehrlichkeit, an die Stelle oberflächlicher Nachahmung der alten Koloristen fast durchgängig intime Naturanschauung getreten ist, wenn unsere jüngeren Künstler mehr und mehr die konventionellen Gewohnheiten des malerischen Sehens abgelegt haben, so ist das in allererster Linie auf die Anregungen zurückzuführen, die von Jean François Millet ausgingen und von Liebermann zuerst bei uns zur Geltung gebracht wurden. Liebermann ist der Apostel der neuen Richtung in Deutschland, einer der Bahnbrecher, mit denen später die Kunstgeschichte zu rechnen haben wird. Bei ihm zeigt sich recht deutlich der Gegensatz zwischen dem wahren Künstler, der das Publikum heranbildet, und jenen Eintagsfliegen, die dem Geschmack des Publikums folgen und von diesem eine Zeitlang auf den Schild gehoben werden, um dann in völlige Vergessenheit zu versinken. Anfangs ganz extrem und ausschließlich im Kultus des Häßlichen befangen, war Liebermann mit Recht als der Apostel der Scheußlichkeit verschrieen. Heute ist er es nicht mehr; aber wer vermöchte zu sagen, ob er sich verändert oder ob er uns verändert hat? Er vor allen andern hat uns von jener falschen Sentimentalität, von jenem unseligen Kokettiren mit erlogenen Gefühlen, das sich in unserer Kunst eingenistet hatte, befreit und uns wieder an das Einfache und Wahre gewöhnt, so daß wir heute vor Liebermannschen Bildern durchaus kein Befremden mehr wegen ihrer Häßlichkeit, sondern im Gegenteil Bewunderung wegen der Schärfe und Objektivität der Beobachtung empfinden.

Vor seinen „Flachsspinnerinnen" muß man unwillkürlich an die großen alten Meister denken, so einfach, so selbstverständlich ist hier alles. Hier spricht eine künstlerische Natur zu uns, die gar keines kleinlichen technischen Raffinements mehr bedarf, um sich in überwältigender Weise zu offenbaren. Was für eine erstaunliche Wirkung ist mit den einfachsten Mitteln erzielt! Fast glaubt man das Summen und Schnurren der Räder in dem stillen Arbeitssaal zu vernehmen. Das große Wort „Ich arbeite", der Wahlspruch des 19. Jahrhunderts, redet hier laut zu uns. Das ist kein Bild, das ist eine Schöpfung. Und auch auf den kleineren Werken — dem Altmännerhaus (Abbildg. S. 288), dem Biergarten und der holländischen Straßenscene — tritt uns eine so hingebende Naturbeobachtung entgegen, daß wir gar nicht mehr verlangen, um hohen Kunstgenuß zu empfinden. Da buhlt keine erkünstelte Komposition, keine aufdringliche Pose, keine unwahre Farbe, kein erlogenes Gefühl um unseren Beifall; alles ist so wahr und überzeugend, so frei von allen Prätensionen, so natürlich und ungezwungen, daß keine andere Empfindung in uns aufkommt, als die: so muß es sein. So etwa müssen die alten Holländer auf ihre Zeitgenossen gewirkt haben. Während man bisher an ihnen sehr mit Unrecht nur das fremdländische Gewand und die Sitten vergangener Zeiten nachahmte, ist Liebermann wirklich vom Geiste jener großen Meister beseelt. Denn

ihren Zeitgenossen boten jene Bilder weder weit hergeholte noch weit zurückliegende Kuriositäten — sie sprachen einfach und herzlich zu ihnen, wie Liebermann zu uns.

Neben Liebermann tritt diesmal besonders Baron Habermann hervor, der sich bei seinem hervorragenden Talent und bei dem Ernste seiner Kunstanschauung unter Künstlern mit Recht eines außerordentlichen Rufes erfreut, während er der großen Masse ziemlich unbekannt blieb. Zwei seiner Bilder sind zwar schon von früheren Ausstellungen bekannt, können aber in ihrer jetzigen Umgebung nur gewinnen. Das erste führt uns in die Sprechstube eines Arztes, der eben an dem schmächtigen, nackten Körper eines Kindes, das offenbar von erblicher Schwindsucht behaftet ist, herumhorcht, während die Mutter in Trauerkleidern und gleichfalls von überaus schwindsüchtigem Aussehen dabei sitzt und ängstlich auf den gefürchteten Ausspruch harrt. Die Frage, ob Ibsen gut thut, Gehirnerweichung auf die Bühne zu bringen, ist oft erörtert worden, ich will daher nicht darauf eingehen, ob die malerische Behandlung derartiger Stoffe sehr wünschenswert ist. Jedenfalls hat der Künstler die Aufgabe, die er sich gestellt, folgerichtig durchgeführt und das, was er in dem Bilde aussprechen wollte, voll und ganz zum Ausdruck gebracht. Auch in seinem zweiten Bilde, dem „Krankenzimmer“ weiß er durch die Lichtführung einen feinen, edlen Empfindungsreiz hervorzubringen. Obwohl wir das Antlitz des Leidenden nicht einmal sehen können, empfinden wir doch mit ihm die stillen Gefühle der Hoffnung, die beim ersten Sonnenstrahl wieder seinen kranken Leib beseelen. (S. die Abbildg. S. 289.) Das dritte Bild Habermanns, ein Jagdstück, ist zwar technisch gleich hervorragend, sonst aber weniger bezeichnend.

Unter den übrigen Münchenern zeigt Szymanowski ein tüchtiges Talent in seinem „Bauernstreit“, der sich durch besonders gewandte Beleuchtungstechnik und scharfe Charakteristik der Figuren auszeichnet. v. Schmädel bringt Kränzebinderinnen zu „Aller Seelen“, Kricheldorf ein „Tischgebet“, das durch schlicht einfache Auffassung und feine Lichtwirkung fesselt. Becker, der vor einigen Jahren mit dem Ende einer Austräglerin Erfolg gehabt, hat diesmal zweier Austräglerinnen Ende gemalt, seinen Erfolg aber nicht verdoppelt. Wenn nun derartige Schauerstücke mit geräuschvoller Aufdringlichkeit wiederholt werden, dann interessiren und rühren sie uns nicht mehr, sondern werden uns unangenehm, abgesehen davon, daß auch die technische Behandlungsweise diesmal keinen besonderen Wert hat.

Schließlich sei, um mit der Betrachtung der großen Münchener Bilder zu Ende zu kommen, noch Weisers „Unterbrochene Trauung“ genannt, ein Bild, das im Gegensatz zu den vorhergenannten mehr durch technische Finessen im Sinne der alten Historie zu glänzen sucht. Er führt uns in die Kirche einer kleinen Provinzialstadt, etwa in seine Geburtsstadt Patschkau in Schlesien. Die Honoratiorendamen haben sich in ihre neuesten, ziemlich überladenen Toiletten geworfen, die ihnen die erste Schneiderin der Provinz besorgt hat: die Hochzeit eines alten Diplomaten wird gefeiert. Da, wie sie am Altar stehen, kommt in sehr modernem grauen Überzieher der Jugendgeliebte der jungen Dame als Deus ex machina von einer Reise zurück. Sie — wie sollte es anders sein — fällt ihm in die Arme, der Diplomat nimmt die herkömmliche Pose an, die Damen schauen, flüstern, horchen — kurzum — die mit Recht so beliebte Idee, die in Zehnpfennigromanen noch jetzt kolportirt wird, ist zu einem monumentalen Gemälde verarbeitet. Als echter Historienmaler hat Weiser es sich nicht versagen können, eine „Katastrophe“, den „Gipfel einer Verwickelung“ nach bekanntem Rezept zu malen. Auch das Kompositionsschema und die Attituden der Figuren entsprechen genau dem Kanon der Piloty-Schule. Das könnten ebenso gut Römer oder Karthaginienser sein; die Modernität des Bildes liegt nur in den Kleidern.

Notiz.

Ergänzungen zum Braunschweiger Galeriewerk von W. Unger. 3. Kaspar Netschers Schäferscene zeigt den Haager Meister in der letzten Phase seiner Entwickelung, in welcher er sich gern in mythologisch-arkadischen Schildereien à la Poussin versuchte. Das Bild ist in Zeichnung und Ausdruck auf unserer Radirung auf das sorgsamste wiedergegeben.



Kaspar Netscher pinx. L. Kühn sculps.

SCHÄFERSCENE.

Museum zu Braunschweig.

Druck v. F. A. Brockhaus in Leipzig.





Schlachtfeld von Actium.

Nikopolis.

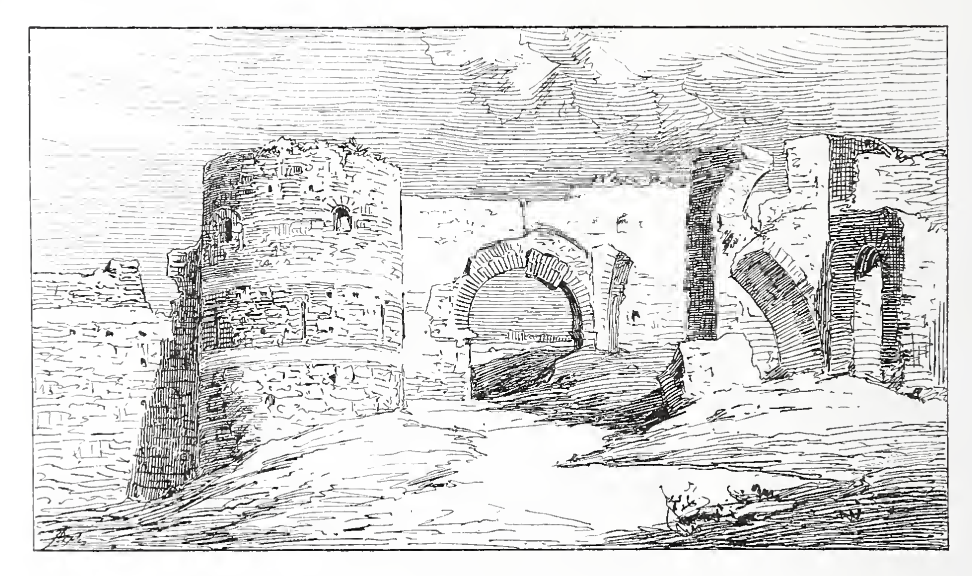
Mit Abbildungen.



Die blauen Gewässer des ionischen Meeres, welche die buchtenreichen Küsten von Epirus und Akarnanien bespülen, spiegeln in ihren Wellen die Ufer erinnerungsreicher Ländergebiete. Der tiefe Einschnitt, den das Meer zwischen den beiden genannten Ländern macht, wo sich von Epirus eine weite Landzunge vorstreckt und drüben im Halbkreis die Berge Akarnaniens sich scheinbar an die wolkengekrönten Bergkuppen von Leukas anschließen, — das ist der Schauplatz der Seeschlacht von Actium, in welcher i. J. 31 v. Chr. Octavianus die weit überlegene prächtige Flotte des Antonius und der Kleopatra glänzend besiegte. Die Woge des Occidents schlug allzu kräftig an den verweichlichten Orient und lange dauerte es, bis sie wieder an dieselben Küsten zurückrollte und bis der Halbmond des Orients auf den Trümmern der längst verfallenen Siegesstadt aufgepflanzt ward, jener Stadt, welche Augustus zum Andenken an diesen Sieg gegründet und nach ihm Nikopolis benannt hatte. Das Machtwort eines Imperators kann eine Stadt erbauen, eine Zeitlang erhalten, aber wenn dieselbe keinem inneren Bedürfnisse entsprungen ist, geht sie wieder unter, sobald das Despotenwort verstummt.

Ruhig gleitet heute der Dampfer durch die glatte Bucht; vor Prevesa rasselt der Anker nieder und erreicht bald den seichten Grund. — So malerisch eine türkische Stadt ist, so paßt doch fast jede Beschreibung der einen auf alle anderen; die Schlagworte sind immer dieselben: enge Straßen, Bazar, Schmutz, Kastell, buntes Menschengewühl, Türken, Griechen, Juden, — welch letzteres Wort in Prevesa mit durchschossenen Lettern gedruckt zu werden verdient. Der Zweck meiner Ankunft war nicht Prevesa selbst, sondern die Landung galt den Ruinen von Nikopolis, welche etwa zwei Stunden von Prevesa entfernt liegen. Jedoch ziehen sich die Trümmer bis nahe an Prevesa heran, wenigstens sah ich an der Küste, eine Stunde Bootfahrt entfernt, Ruinen von gewaltigen

Bauten, in deren Nähe ich durch Zufall gelangte. Prevesa war nämlich am Tage meiner Ankunft in großer Aufregung; ein Mirakel vollzog sich vergangene Nacht. Ein Heiliger begegnete einem alten blinden Weibe und machte sie mit etwas Wasser, das er von ihr begehrte, sehend. Der Heilige lud die erstaunte Alte ein, ihn in seiner Wohnung zu besuchen, er wohne an einer bezeichneten Bucht unter drei von ihm kenntlich gemachten Olivenbäumen; da verschwand er. Die Alte ging zu den Vätern der Stadt, meldete was vorgefallen und bat, man möge dort nachgraben, wo der Heilige sie hingewiesen; in der That, man folgte neugierig ihrem Wunsche, und siehe da, der erste Spatenstich stieß auf Stein, und Säulen samt ihren Kapitälen kamen zum Vorschein. Ganz Prevesa war nun auf den Beinen, das Wunder zu sehen. Das Wunder schrumpft allerdings etwas zusammen, wenn man die in nächster Nähe befindlichen, malerisch am Ufer ge-



Stadtthor.

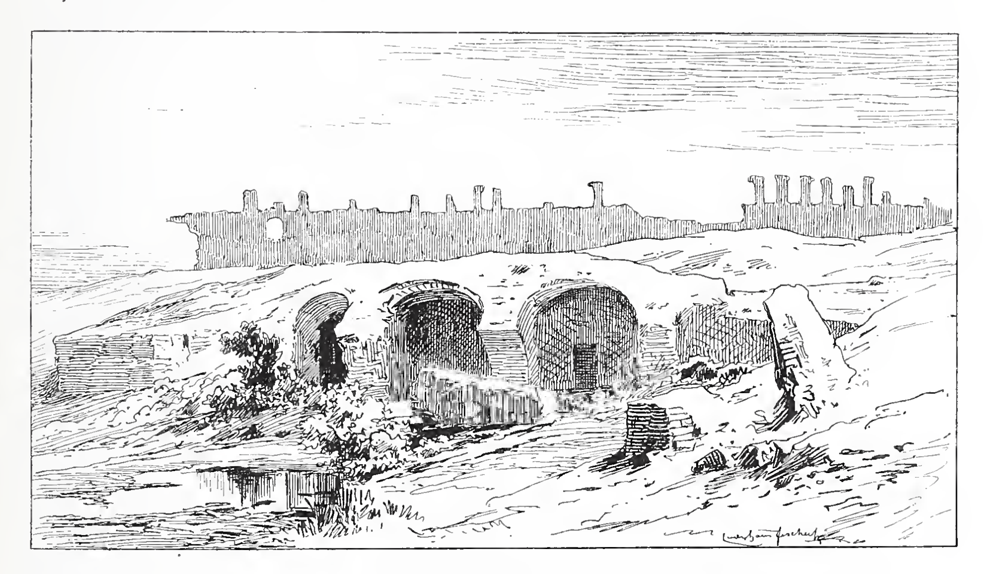
legenen, von Pflanzen umwucherten gewaltigen antiken Mauerreste gewahrt. Die ganze Geschichte beweist jedoch, daß die griechische Geistlichkeit für derartige Märchen hier stets dankbaren Boden findet — und wie ich nachträglich erfuhr auf diese Weise sich den Grund und das Geld für eine Klosteranlage zu verschaffen wünschte, — auch wie sehr sich Nachgrabungen auf diesem Boden lohnen würden.

Der türkische Gouverneur aber erinnerte sich plötzlich, daß das Graben nach Antiquitäten in der Türkei verboten ist, speziell in Nikopolis — und stellte wenigstens vorläufig jeden weiteren Versuch ein. Leider kam dieses Verbot etwas zu spät auf die Welt; mit der Raschheit, welche den türkischen Behörden eigen ist, wurde es gerade erlassen, als in Nikopolis nichts mehr zu holen war. Was vorher an Säulen, Marmor, Statuen wegzuschleppen war, geschah durch spekulative Kaufleute oder durch die Türken, welche mit diesem Materiale Prevesa erbauten. Die Moscheen und Regierungsgebäude bergen Säulen und Kapitäle, welche von dorther stammen.

Mit der beruhigenden Versicherung ausgerüstet, daß der Weg sicher sei, trat ich meine Wanderung an, aber mit dem bangen Gefühle, daß ich vielleicht das Schicksal meines Kollegen teilen werde, der vor einem Jahre, mit der Aufnahme der Ruinen von Nikopolis beschäftigt, von der türkischen Wache aufgegriffen, und drei Tage seines jungen

Lebens in ein dunkles Gemach eingesperrt wurde, um endlich von seinem Konsulate nach Konfiskation seiner Studienmappe auf freien Fuß gesetzt zu werden.

Der Weg führt anfangs, wenn man das Fort und die Brücke über den Graben passirt hat, durch eine Olivenpflanzung, welche den Eindruck eines wild wachsenden Waldes macht; denn von Kultur ist nichts zu merken. Den Boden decken hohe Farne, und Brombeersträuche zwingen den Fußgänger, die Straße einzuhalten. Endlich wird der Wald lichter und macht einem niederen Gestrüppe Platz, aus welchem dunkle Mastix und blühende Myrtensträuche herausleuchten. Die Landschaft ist ernst und still, eine unheimliche Ruhe herrscht, nur Eidechsen und Schildkröten kriechen zuweilen über den Weg. In der Ferne werden die hohen Berge von Epirus sichtbar, wir sind schon nahe der Ruinenstadt, aber ein Hügel sperrt noch die Aussicht, auf welchem ein Zelt der



Sogenanntes Bad der Kleopatra.

türkischen Wache und ein mächtiger Mauerrest, dessen einstige Bestimmung nicht mehr zu erraten ist, den Blick fesseln.

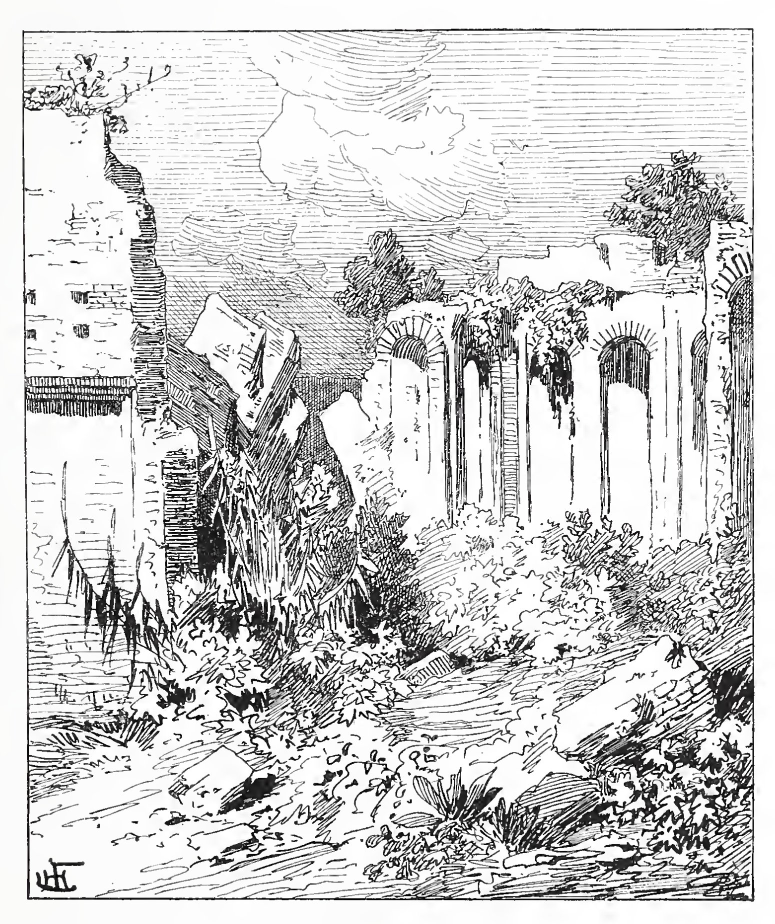
Hat man diesen Hügel erreicht, so liegt das ganze Ruinenfeld ausgebreitet vor den Blicken; man übersieht klar die Situation der Stadt, welche an diesem schmalen Teile der Halbinsel gegen Ost und West den Ausblick auf den Golf von Arta und das freie ionische Meer genoß. Der erste Blick, den man über die Ruinen wirft, streift über die langen Umfassungsmauern, welche, wie es scheint, einen inneren und einen äußeren Stadtteil von einander trennten; denn quer durch das ganze Ruinenfeld zieht sich eine mächtige Mauer mit Bogen, Türmen und Thoren, letztere durch turmartige runde Ausbaue nach außen geschützt und häufig mit Stiegen versehen, auf welchen man auf die Brustwehr gelangte. Die Umfassungsmauer, welche gegen Prevesa zu eine starke Lücke zeigt, da man sie hier offenbar am meisten als Steinbruch benützte, dürfte einen galerieartigen Aufsatz getragen haben, dessen Pfeiler sich heute wie die Ruinen eines Aquäduktes ausnehmen. Auffallend ist die frische, helle Farbe der Ziegel, welche uns überall entgegenleuchtet, so daß man auf den ersten Blick eher vermuten könnte, man hätte es hier mit einer unausgebauten Stadt zu thun, wenn uns nicht der reiche Pflanzenwuchs, der an manchen Stellen die Ruinen üppig umwuchert, eines Besseren belehren würde.



Ansicht des Ruinenfeldes von Nikopolis.

Das von der ersten Ringmauer umsäumte Terrain zeigt wenig auffallende Gebäude, aber die wenigen Reste und die den Boden bedeckenden Stücke schönsten Marmors und Mosaikfragmente veranlassen mich, die Ansicht auszusprechen, daß hier das vornehme Viertel der Stadt zu suchen sei.

Der weitaus größere Teil der Stadt wird sichtbar, sobald man das Stadtthor zur Linken, also gegen das ionische Meer zu, durchschritten hat. Der Raum ist aber zu weit, als daß man Zeit hätte, bei einem flüchtigen Besuche alle hervorragenden Objekte zu be-



Kleines Theater.

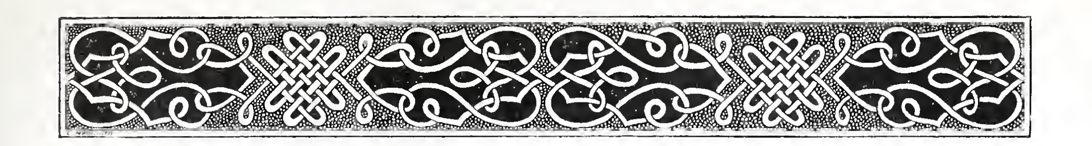
sichtigen; denn ganze Felder und Hutweiden, auf denen Schafe und Rinder grasen, liegen dazwischen und immer wieder neue Ruinen tauchen empor, je weiter man in die Stadt eindringt. Eines der hervorragendsten Gebäude ist der „Tempel", manchmal auch „Theater" genannt, mit welchem Recht, kann ich nicht entscheiden, da ich mich bei der Ausdehnung der Ruine und deren gegenwärtigem Zustande in derselben nicht zurecht finden konnte.

Weit davon entfernt liegt eine andere, sehr malerische Ruine; es sind drei gewaltige Bogen, mit Pflanzenwuchs üppig verwachsen, welcher seine Nahrung aus dem Tümpel zieht, der sich vor der Ruine aus dem von der Mauer durchsickernden Wasser gesammelt hat. Der Volksmund nennt diese den römischen Thermen sehr ähnliche Anlage das Bad der Kleopatra, natürlich ohne alle Berechtigung.

Schon auf den ersten Blick, den man auf die Stadt wirft, fällt gegen Norden auf einem Hügel ein Gebäude auf, welches leicht zu bestimmen ist. Es ist das Apollo-theater, welches auf demselben Hügel erbaut sein soll, auf welchem das Zelt des sieg-reichen Octavianus stand. Wie bei allen Ruinen in Nikopolis, so steht auch hier nur noch der aus Ziegeln bestehende Kern des Gebäudes; man sieht aber an manchen Stellen noch einzelne weiße Quadersteine oder Reste der Marmorverkleidung des Zuschauer-raumes. Am besten ist das Gemäuer des Bühnengebäudes erhalten, von dem hinauf im Halbkreise die 27 Sitzreihen noch ziemlich gut erkennbar sind. Den Rücken des Theaters gegen das Gebirge zu bildet eine hohe Mauer, die, einst mit Nischen und Statuen verziert, als Krönung eine offene Galerie trug.

Hier erst gewinnt man einen Überblick über die ganze Ausdehnung der Stadt, welche, mit modernen Städten verglichen, eine Einwohnerzahl von mindestens 100 000 erreicht haben muß, wobei ich annehme, daß mit dem Raum nicht gespart wurde. Was aber das unvergleichlich Schönste ist und was die Jahrhunderte nicht zerstört haben, das ist das landschaftliche Bild, welches man von hier genießt; es ist zu groß, um es mit einem Blick zu fassen; im Bogen schweift das Auge von einem Meer zum andern über die Halbinsel hinweg und sucht unwillkürlich den blauen Streifen Meer bei Actium, auf dem Auge und Gedanken wieder haften bleiben; die Phantasie belebt das Meer mit den bunten Schiffen der beiden größten Reiche der Welt; in dem Rauche, der dort aufsteigt, glaubt man die brennenden Schiffe zu erkennen, die im Schlachtengewühle untergehen, und fern am Horizont schimmert ein weißes Segel, — so muß Octavianus dem nach Süden fliehenden Schiffe der Kleopatra nachgeschaut haben, als er an dieser Stelle stand, und hier mag in ihm der Gedanke aufgekeimt sein, zum Andenken an seinen Sieg die Siegesstadt zu gründen.

Hans Ludwig Fischer.



Zur Wiederherstellung eines altferraresischen Altarwerkes.

Von Gustav Frizzoni.

Mit Abbildungen.

Wollte es jemand unternehmen, die Geschichte der Schicksale zu schildern, welchen unzählige herrliche Altargemälde in den Kirchen Italiens anheim gefallen sind, so dürfte daraus ein Werk entstehen, reich an absonderlichen Schilderungen.

Wer heutzutage die zahlreichen, zum Teil sehr kunstvoll ausgestatteten Kapellen der Kirche S. Petronio in Bologna besucht, der würde es kaum ahnen, welch' ein denkwürdiges Altarwerk die Kapelle des heiligen Vincentius Ferrer (die 6. linker Hand) in früheren Jahrhunderten geziert haben muß. Mit ihren hell angestrichenen Wänden, den leeren Mamorbildnissen zweier Magistraten und dem ganz dekorativ behandelten, auf Leinwand ausgeführten Dominikanerheiligen trägt sie jetzt das echte, unerquickliche Gepräge des 18. Jahrhunderts. Ganz anders haben wir sie uns in ihrer ursprünglichen Beschaffenheit vorzustellen. Ist es aber nicht mehr möglich, sie uns demgemäß zu veranschaulichen, so glaube ich doch durch ein Zusammentreffen von verschiedenen Angaben die zerstreuten Bestandteile des alten dazu gehörenden Altarblattes nennen zu können.

Unter den Bildern, die Vasari in der genannten Kirche dem L. Costa zuschreibt, wird ein Temperabild auf Holz des heiligen Vincentius erwähnt und ferner bemerkt, das dazu gehörige Predellenbild (in der Lebensbeschreibung des Erc. da Ferrara demselben zuerkannt) wäre der vorzüglichste Teil des Werkes gewesen. Dies wird denn auch in einer Beschreibung von Bologna aus dem Anfange des 17. Jahrhunderts bestätigt[1]). Näher wird der Gegenstand angedeutet in einer älteren Beschreibung worin es heißt: „In un peduccio vi sono dei miracoli di San ... con delle figure piccole di mano di Ercole da Ferrara rarissime. Furono fatte fare dalli Grifoni[2])." Wir können daraus folgern, daß in dem Predellenbilde, nach gewöhnlicher Sitte, die Wunder des Titularheiligen der Kapelle, des heiligen Vincenz, dargestellt gewesen sind.

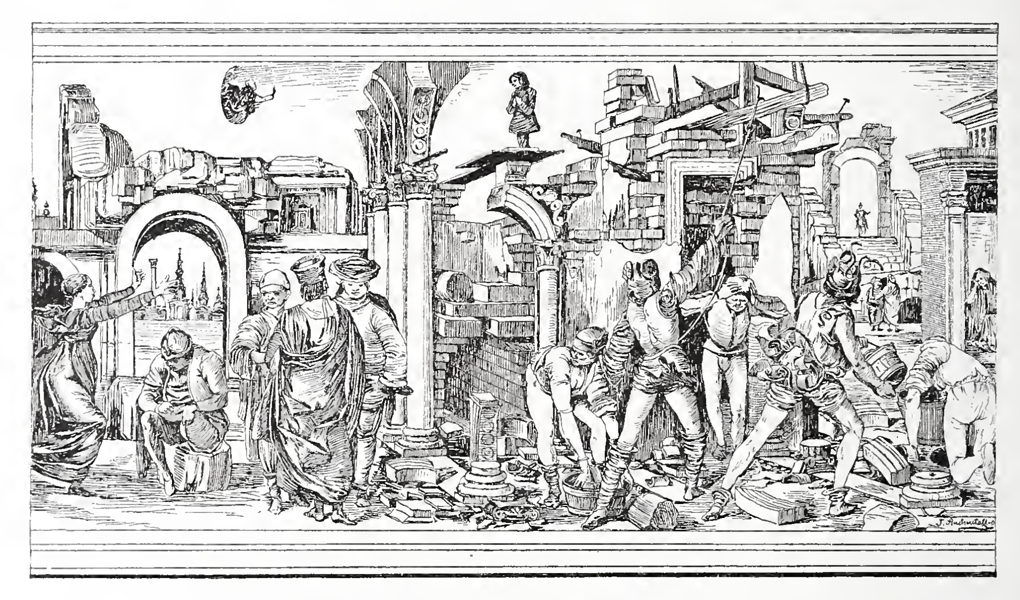
Nun finden wir in Rom in der Vatikanischen Galerie ein offenbar der alten ferraresischen Schule zugehörendes Langbild in mehreren Abteilungen, in dem wir nichts anderes als das eben erwähnte Werk erkennen können. Die Erwägung, daß dasselbe heutzutage im Vatikan noch für ein Werk des Benozzo Gozzoli ausgegeben wird, hat dabei nichts zu sagen, da diese Benennung von allen Kritikern bereits als völlig unbegründet zurückgewiesen worden ist. — Was aber größere Verwunderung erregen dürfte, ist, daß in der päpstlichen Residenz selbst die ausgeprägten Darstellungen aus der Sphäre der Wunder gleichfalls verkannt werden konnten. Denn als mich eines Tags bei Betrachtung des höchst anziehenden Werkes eine Ahnung anwandelte, es könnte wohl das verschollen gewähnte Predellenbild aus San Petronio darin wahrzunehmen sein, wiewohl die vorkommenden Handlungen in den Katalogen nicht auf das Leben des heiligen Vincentius, sondern auf das des gleichfalls dem Dominikanerorden angehörenden heiligen Hyacinthus bezogen werden, da fand ich bei Unter-

1) S. Masini, Bologna perlustrata, I, S. 111. Daselbst wird erwähnt „un S. Vincenzo altare de Griffoni di L. Costa, e la base o peduccio di detto altare con molte stupende figurine, dipinse Ercole da Ferrara."

2) S. Graticola di Bologna, ossia Descrizione ecc. fatta l'a. 1560 dal pittore Pietro Lamo, Bologna 1844.

suchung verschiedener Legendenberichte von Heiligen, daß die, welche das Leben des wunderthätigen heiligen Vincentius Ferrer betrafen, ganz bezeichnende illustrative Elemente in dem genannten Predellenbilde aufzuweisen haben. Mit den Legenden des heiligen Hyacinthus hingegen sind dieselben nicht in Einklang zu bringen [1]).

Beiläufig mag hier erwähnt werden, daß der heilige Vincentius zu Valencia in Spanien 1357 geboren wurde, daß er 1374 in den Dominikanerorden aufgenommen wurde, 1419 starb und 1455 vom Papste Calixtus III. heilig gesprochen wurde. Daß er in der folgenden Zeit mit großer Verehrung gefeiert wurde, ist schon aus den vielen Kapellen und Altären, die ihm überall geweiht sind, zu ersehen. Von den zahlreichen Wundern, die von ihm erzählt werden, sind einige ganz bestimmt in dem Vatikanischen Gemälde geschildert. So die Episode, in welcher die Schwester der Königin von Aragon, während sie der Predigt des



Wunder des heil. Vincentius Ferrer von Fr. Cossa. Vatikanische Galerie.

Heiligen beiwohnt, durch den Fall eines Steines tödlich verwundet und von dem Heiligen durch dessen Segensakt wieder hergestellt wird. Dann, wie der Heilige, um dem Befehle seines Oberhauptes Folge zu leisten, der ihm verboten hatte, weitere Wunder zu verrichten, einen Maurerknaben bei seinem Sturz von einem großen Bau halbwegs in der Luft aufzuhalten verstand, wobei natürlich die unwillkürliche That nicht für minder wunderbar erachtet wird, als wenn er erst nachher auferweckt worden wäre (s. die Abbildg.). Besonders anschaulich aber ist die Geschichte des von der wahnsinnigen Mutter in Stücke gehauenen Kindes, dessen Glieder vom betroffenen Vater in einem Geschirre vereinigt nach dem Altar des Heiligen getragen werden und daselbst durch das Flehen des himmlischen Fürsprechers in der Gestalt des stehenden und betenden Kindes wieder ins Leben gerufen erscheinen [2]).

Daß in diesen bewegten und leidenschaftlichen Kompositionen derselbe Geist und dieselbe Hand waltet, welche sich in den zwei seltenen Passionsbildern der Dresdener Galerie kund giebt, nämlich die des Ercole di Roberti von Ferrara, bin ich durchaus geneigt, mit Morelli anzunehmen [3]), wiewohl ich sonst nicht mit allen Bestimmungen des Lermolieffschen Buches

1) S. Il Perfetto Leggendario, Roma 1841 — Touron, Uomini illustri dell' ordine di S. Domenico ecc.

2) In den vier leidlichen Photographien von Alinari, Nr. 7497, 7498, 7499 und 7500, ist die ganze Folge der Darstellungen aufgenommen. Nr. 7498 ist oben wiedergegeben. Die Deutung der ersten links müßen wir vor der Hand den Sachkundigen überlassen.

3) Lermolieff, ital. Ausgabe, S. 112.

in Bezug auf diesen Meister einverstanden bin. Andrerseits mag die einstimmige Meinung mehrerer Kunstgelehrten, die den nahezu gleichzeitigen Mitbürger Ercole's, Franc. Cossa, für den Autor des vatikanischen Predellenbildes halten, insofern gerechtfertigt erscheinen, als manches darin, namentlich die eigentümliche Bildung des landschaftlichen Hintergrundes mit den aufgetürmten und durchbrochenen Felsen, mit seiner Art und Weise in Einklang steht.

Als Erklärung dieser Zweideutigkeit stellt sich nun heraus, daß das Hauptbild des Altars nicht von Costa, sondern von Cossa herstammt. Es läßt sich erstens unschwer nachweisen, daß der Ruhm des letzteren, dessen Thätigkeit in Bologna sich nur auf eine Frist von etwa zehn Jahren erstreckt, (wie aus den Angaben Venturi's erhellt) von dem seines nachfolgenden Mitbürgers Costa verdunkelt worden ist. Wiederholte Male findet man in Bologna, sowohl in älteren als auch in neueren Quellen, die beiden Namen verwechselt, in dem Sinne, daß die Thätigkeit des älteren ungerechter Weise öfters auf die Rechnung des jüngeren gebracht wird [1]).

Bestimmter hat mich danach auf den Namen von Francesco Cossa die Thatsache geführt, daß sich in der Nationalgalerie in London ein Gemälde von ihm befindet, welches sich durch seinen Gegenstand klar als Mittelpunkt des verschollenen Altarwerkes darstellt. Vom verstorbenen Direktor Eastlake als Werk des Marco Zoppo angekauft, von dem es anerkanntermaßen nicht herrühren kann, hängt es in dem neu eingerichteten Saale der Schule von Ferrara unter der Nr. 597 und vorläufig noch unter dem Namen Zoppo. Ein Dominikanerheiliger von strengem Aussehen ist darin stehend dargestellt (s. die Abbildung). Es ist aber nicht der heilige Dominikus



Der heil. Vincentius Ferrer, von Fr. Cossa. London.

1) Die Glasmalereien in S. Giov. in Monte, das Altarblatt des heiligen Hieronymus in S. Petronio, endlich ein Teil der nicht mehr vorhandenen Fresken in S. Pietro mögen dafür bürgen. — Vasari, dem die Kunde der Existenz eines Fr. Cossa ganz und gar abgegangen zu sein scheint, hat eigentlich, wie man nachweisen könnte, in seinen Lebensbeschreibungen von L. Costa und von Erc. da Ferrara alles durcheinander geworfen, was sich auf vier ferraresische Meister bezieht, nämlich: Fr. Cossa, Erc. Roberti, L. Costa und Erc. di Giulio Cesare.

selbst, als Stifter des Rosenkranzes, wie man irrtümlich angenommen; denn, statt daß er denselben in der Hand hält, nach gewohnter Art, ist das Gehänge hinter der Figur, welche mit dem traditionellen Typus des heiligen Vincenz identifiziert werden kann, nur als Ornament angebracht, wie es auch in den zwei andern Tafelbildern vorkommt, die als Seitenstücke zu betrachten sind und sich im Privatbesitz in Ferrara befinden. Sie stellen die Heiligen Petrus und Johannes den Täufer vor, in demselben Maßstabe, wie das Londoner Gemälde. Dieser Umstand hatte schon Cavalcaselle auf den Gedanken gebracht, daß sie mit demselben ein Triptychon gebildet haben müßten. Einer Mitteilung Venturi's aber verdanke ich zuerst die Bestimmung der beiden Heiligen in Ferrara als Werke des tüchtigen Franc. Cossa. — Als ich nun im vergangenen Sommer in London die ernste Dominikanergestalt, in der reinen Temperatechnik ausgeführt, erblickte, da konnte gar kein Zweifel mehr obwalten, um so mehr, da die Übereinstimmung mit der von Morelli dem Meister zutreffend zuerkannten Verkündigung in Dresden schlagend ist, sowie mit dem bezeichneten Frescogemälde von 1472 in der Kirche di Baracano in Bologna.

Denken wir uns also die drei Stücke, mit je einem stehenden Heiligen, durch eine architektonische Pilastereinrahmung verbunden, so wird die Zugehörigkeit des friesartigen vatikanischen Predellenwerkes jedermann einleuchten, sowohl hinsichtlich des künstlerischen als auch des gegenständlichen Zusammenhanges.

Das wiedererstandene Darmstädter Madonnenbild.

Von L. Hofmann-Zeitz.

Mit Abbildung.

Von Sr. Königl. Hoheit dem Großherzoge wurde dem Unterzeichneten im Laufe des vergangenen Frühjahrs die Aufforderung zu teil, das im Besitz desselben befindliche Bild von Hans Holbein d. j., die sogenannte Darmstädter Madonna, einer genauen Besichtigung und Untersuchung zu unterziehen und nach Befund derselben entsprechende Vorschläge zur Wiederherstellung des vielumstrittenen Meisterwerkes zu machen.

Das kostbare Bild, dessen Zustand zur Zeit der Dresdener Ausstellung (1871) schon kein sehr erfreulicher war, hatte im letzten Jahrzehnt sich so zu seinen Ungunsten verändert, seine Erscheinung war eine so unglückliche geworden, daß von einem künstlerischen Genießen desselben, von einem Erkennen seiner Schönheiten kaum mehr die Rede sein konnte. Die Krankheit des das Bild bedeckenden Firnisses hatte einen so hohen Grad erreicht, daß große Stellen der Malerei ganz weißgrau und undurchsichtig geworden waren, und neben den bedeutenden Übermalungen, unter denen die meisten der Köpfe arg gelitten hatten, ja eigentlich ganz verdorben waren, deckte der dicke, stark braun gewordene Firnis das Bild derart, daß dessen Lichtwirkung sehr herabgedrückt war.

Die hochwichtige Frage, wie weit das Bild übermalt, wie viel von demselben den traurigen Restaurationsversuchen zum Opfer gefallen sei, hatte schon 1871 die sich für das Bild interessirenden Kunstgelehrten und Künstler vielfach beschäftigt und zu lebhaften Kontroversen Anlaß gegeben.

Natürlich lag die Annahme nahe, daß Bild sei übermalt worden, weil es teilweise zerstört und beschädigt sei, also die Notwendigkeit der Übermalung vorlag. Über die Größe und Art dieser Zerstörungen gingen aber die Meinungen sehr weit auseinander. „Das Bild sei ganz verputzt und dann ganz übermalt, sei überhaupt nur noch eine Ruine", sagten gewichtige Stimmen; andere dagegen behaupteten das Gegenteil, und meinten, daß nur weniges übermalt sei.



H. Holbein d.j. pinx.

Heliograv. von Dr. E. Albert.

DIE MADONNA DES BÜRGERMEISTERS MEYER.

Das Original befindet sich in der Galerie zu Darmstadt.

Verlag v. E. A. Seemann in Leipzig

Druck v. F. A. Brockhaus in Leipzig



Unter solchen Umständen, gegenüber so weit auseinander gehenden Meinungen, war es ein schweres Unternehmen, Vorschläge zur Wiederherstellung des Bildes zu machen, und der großen Verantwortung, die ich damit auf mich nahm, mir wohl bewußt, zögerte ich lange, an die Sache heranzutreten.

Bei der Untersuchung des Bildes vergewisserte ich mich zuerst über die Substanz des Firnisses, ob dieser ein Öl- oder ein Harzfirnis sei; denn wenn das erstere der Fall, so war eine Wiederherstellung des Gemäldes um so fraglicher und bedenklicher. Es zeigte sich jedoch bald, daß ein leicht zu entfernender Harzfirnis das Bild bedeckte.

Weiter untersuchte ich die ganz weiß und grau gewordenen Stellen des Bildes, die sich hauptsächlich in den dunkelsten Teilen und an den Schattenpartien zeigten. Auch sie ergaben das erfreuliche Resultat, daß sich überall unter dem kranken Firnis ein ganz klarer und intakter Farbkörper zeigte; zu meiner großen Verwunderung fand sich nirgend eine nur irgendwie bedeutende mechanische Beschädigung, Verkittung oder Zerstörung. Selbst die übermalten Stellen ließen, was man ja bei den meist dünnen, lasurartigen Übermalungen hätte bemerken müssen, keine bedeutende mechanische Zerstörung der Oberfläche entdecken.

Daß ein Teil der Köpfe des Bildes, wohl die meisten, unter den Übermalungen schwer gelitten hatten, war schon auf der Dresdener Ausstellung zur Genüge konstatirt worden. Eine graubraune, stumpfe, reizlose Farbe, geistlos aufgetragen, deckte die prächtigen Köpfe des alten Meisterwerkes, deren Individualität und Ausdruck schwer schädigend, kaum einen Schatten ihrer früheren Meisterhaftigkeit zeigend. Wie sie einst gewesen, das zeigte uns das Dresdener Bild, das gemacht worden war, als das Darmstädter Bild noch in all seiner Schönheit und Unversehrtheit prangte.

Als am dicksten übermalt erwiesen sich die Köpfe des Bürgermeisters, der Madonna und des Christkindes, weniger die der ersten Frau des Bürgermeisters und der jüngeren Frau, schlimmer wieder der des jungen Mädchens. Bei dem Kopf des Bürgermeisters waren Wange und Hals mit dicker, pastoser Farbe übergangen, das Haar überstrichen und all seiner Feinheit beraubt. Augen, Nase und Mund waren mehr lasirend übergangen, mit dieser Übermalung war leider das feine individuelle Gepräge des Kopfes arg zerstört. Am schlimmsten im Bezug auf ihre Erscheinung waren die Köpfe der Madonna und des Christkindes behandelt. An der Stelle der so köstlichen, hoheitsvollen, liebenswürdig mütterlichen und doch so keuschen Himmelskönigin, wie sie uns die Dresdener Kopie zeigt, war ein fad lächelnder, uninteressanter, ganz schematischer Kopf getreten, mit dicken, schwarzen Augenbrauen, schweren, trüben Schatten um die Augen; das so reizende Doppelkinn, das das Dresdener Bild zeigt, war mit dicker Farbe zugemalt, ließ sich aber trotzdem als Pentiment noch erkennen, die Mundpartie war zum Lächeln verändert, wie fast bei allen Köpfen des Bildes, der Hals war ebenfalls plump und roh übermalt, ebenso das feine, weiße, mit einer Perle geschlossene Hemd. — Das Kind auf dem Arm der Madonna war ebenso schlimm weggekommen; auch hier war der Ausdruck zu dem faden Lächeln umgestimmt; da der Kopf des Kindes sich auf dem Bild stark nach hinten verkürzt zeigt, der Übermalende aber dieser Verkürzung zeichnerisch bei seiner Arbeit nicht gerecht werden konnte, so hatte der Kopf etwas höchst Unangenehmes, ja Fratzenhaftes erhalten, ebenso ließ sich erkennen, daß auch der Körper des Kindes stark übermalt war; nur die segnende Hand und die Füße zeigten sich intakt. — Der Kopf der älteren ersten Frau des Bürgermeisters erwies sich in seinen Schattenpartien ebenfalls ziemlich dick übermalt; aus dem Clair obscur, wie es das Dresdener Bild zeigt, war ein dicker, schwerer Schatten geworden, der sich auch auf der Haube zeigte. — Am wenigsten neben dem jungen Mann und dem stehenden Kind war die junge Frau übermalt; nur an den Mundwinkeln hatte der unglückliche Verbesserer des Bildes seine Kunst gezeigt, indem er sie lächelnd heraufgezogen hatte. — Gröblicher wieder war die Tochter, das rechts knieende Mädchen in Weiß mißhandelt. Hier war das Profil offenbar ganz übermalt, die Nase zurückgeschoben und verkleinert, wie der Vergleich mit der bekannten im Baseler Museum befindlichen Studie des Meisters zeigte; überhaupt war das Profil mehr in den Kopf zurückgeschoben.

Außer diesen ziemlich klar ersichtlichen Übermalungen schien die Architektur, Muschel und Kapitäle, dick übermalt zu sein. Über das ganze Bild war dann ein dicker gelbbrauner Firnis gestrichen, der offenbar gefärbt war, wie einige Stellen, wo er abgesprungen war und sich die wirkliche Farbe des Bildes zeigte, vermuten ließen, so an dem Kleid des jungen Mädchens.

Außer diesen besprochenen Übermalungen schien mir der übrige Teil des Bildes vollständig intakt zu sein, so weit sich dies eben durch den dicken, dunkeln Firnis beurteilen ließ; überall fand ich, wie schon gesagt, eine normale Oberfläche des Bildes, nirgends ersichtliche Beschädigungen von Belang.

Diese Ergebnisse, nach den verschiedensten wiederholten Untersuchungen immer dieselben, brachten mich zu der bestimmten Annahme, daß das Bild nicht deshalb übermalt sei, weil es arg zerstört gewesen, wie so viel behauptet, sondern daß es übermalt worden sei, weil es verbessert werden sollte.

Eine freilich fast unglaublich klingende Annahme; aber gleiche Gründe der Verbesserung hatten vor nicht langer Zeit einen Direktor einer der größten deutschen Galerien veranlaßt an Hunderten von Bildern seine Verbesserungen vorzunehmen, darunter an Meisterwerken ersten Ranges, von Tizian, Rubens, Rembrandt und anderen. Warum sollte nicht die gleiche Verblendung zur Verbesserung des Holbeinschen Meisterwerks geführt haben?

Auf diese gewonnene Einsicht hin entschloß ich mich zur Übernahme der gewiß nicht kleinen Verantwortung, die Wiederherstellung des so hochkostbaren seltenen Meisterwerkes bei seinem hohen Besitzer unter meiner Verantwortung zu beantragen und schlug als den für dieses Werk geeignetsten Mann den Konservator an der Königl. Pinakothek zu München, Herrn Hauser vor.

Meine eingehend begründeten Vorschläge wurden auch von Sr. Königl. Hoheit bereitwilligst genehmigt, und nach mancherlei Verhandlungen mit Herrn Hauser, der sich das Bild in Darmstadt vorher noch eingehend ansah, kam die Sache zum endgültigen Abschluß.

Im September 1887 brachte ich das Meisterwerk selbst nach München. Dort wurde in Hanfstängls Atelier sofort eine Aufnahme davon gemacht, damit ein authentisches Bild seines verdorbenen Zustandes vorhanden bleibe, um spätere Vergleiche mit dem wiederhergestellten Bilde zu ermöglichen. Hierauf begann in Hausers Atelier jene hochinteressante und für uns Beteiligte höchst aufregende Vornahme der Wiederherstellung. Mit auf Baumwollbäuschchen aufgegossenem Putzwasser, aus Spiritus, Terpentin und Leinöl gemischt, wurde in kleinen Partien der Firnis und zugleich die Übermalung entfernt. Da vollzog sich nun vor unsern Augen eine Auferstehung der wunderbarsten Art: in ungeahnter, glanzvoller Schönheit stieg aus dem Schmutz des Firnis und der blöden Übermalung in herrlicher Pracht der Farbe in tadelloser Frische und Klarheit, als käme es eben von der Staffelei seines Schöpfers und Meisters, das Bild empor.

Doch folgen wir den Thatsachen! Zuerst wurde an dem Kopf des Jünglings mit den daranstoßenden Händen des Bürgermeisters die Reinigung von dem Firnis vorgenommen. Wie aus einem schweren Novembernebel ein glänzender Sonnenblick durchbricht, so leuchtete nun der im klaren, feinsten, silbernen Fleischton erscheinende Kopf aus der trüben, stumpfen Umgebung des übrigen heraus, ebenso die daran grenzenden Hände des Bürgermeisters, dessen Kopf zunächst vorgenommen wurde; er war, wie sich schon bei den Voruntersuchungen des Bildes gezeigt, am dicksten übermalt, vor allem an Wange und Hals, wozu den Restaurator wohl die mannigfachen feinen Risse und Sprünge, die der Kopf zeigte, veranlaßt haben mochten.

Offenbar hatte Holbein einst diesen Kopf mannigfach übergangen; denn er zeigt den stärksten Farbkörper, und in dem öfteren Übergehen desselben dürfte auch der Grund zu suchen sein, warum derselbe die Risse hat, die als sehr feine Haarrisse sich in den Schatten von der Nase bis zum Kinn zeigten und als horizontale im Licht und in den Mitteltönen der Wange. Abgesehen von diesen kaum störenden Sprüngen zeigte sich auch dieser Kopf von wundervoller Farbe, Modulation und Erhaltung, dazu von prächtiger Individualität und geistiger Erscheinung, als mit der schönste der Köpfe auf dem Bild.

Jetzt kam die ältere erste Frau des Bürgermeisters an die Reihe. Dieser Kopf besitzt auf dem Dresdener Bild ein feines Helldunkel in den Schatten, auf dem Darmstädter Bilde war Gesicht wie Haube mit einem schweren, plumpen, gleichmäßig tiefen, grauen Schatten übergangen, im Licht dagegen waren die ursprünglichen Töne noch ziemlich gut vorhanden, im Fleisch sowohl als auch auf der Haube, in der sich ein größerer Querriß zeigte, ebenso wie am Kopfe des Bürgermeisters. Außer diesem Riß kam aber der Kopf in ebenso tadelloser Schönheit und Erhaltung unter dem Firnis und den Übermalungen hervor, wie die früheren.

Das gleiche Resultat ergab sich bei der jungen Frau, die überhaupt mit am wenigsten durch die Übermalungen gelitten hatte. Nur die Mundwinkel waren lasirend überarbeitet und zu dem bei allen Figuren wiederkehrenden Lächeln gebracht worden, so daß dieser Kopf wohl als der am meisten sympathische auf dem ganzen Bild erschien. An ihm zeigt sich übrigens gegenüber der Baseler Studienzeichnung des Meisters eine bedeutende Änderung. Die noch vorhandenen Pentimenti beweisen, daß der Meister die Haube (Risse) erst in ganz andrer Form auf dem Bilde hatte, im oberen Teil derselben sieht man noch durchscheinende Konturen einer ganz anderen Anlage, und ebenso hatte er zuerst den Kinnteil der Haube bis an den Mund hinaufgezogen, wie noch deutlich der plastische Farbstreifen am Bild zeigt, während jetzt das Kinn frei ist und der Kinnteil der Haube über den Hals herabhängt. Jetzt dürfte er neben dem Kopf des Bürgermeisters der schönste auf dem Bilde durch seine reizende Individualität sowohl als in seiner technischen Erscheinung sein. Ja, wenn man von Meister Holbein nichts weiter kennen würde als die beiden Stifter-Porträts dieses Madonnenbildes, müßte man ihn auf Grund dieser Gestalten für einen der bedeutendsten Porträtmaler halten, die es je gegeben.

Mit immer größerem Enthusiasmus sahen wir so Kopf um Kopf tadellos zur Erscheinung kommen. Die junge Tochter, deren Profil so traurig verunstaltet in den Kopf zurückgeschoben war, war in gleicher Weise erhalten, kam in genauer Übereinstimmung mit der im Baseler Museum befindlichen Naturstudie nach ihr zum Vorschein und zeigte wie dort eine weit größere Nase, als bis jetzt, zeigte aber auch hochinteressanter Weise, daß der Meister einst diese Nase ebenfalls kleiner zu geben versucht hatte; dann mochte ihn aber sein künstlerisches Gewissen veranlaßt haben, der Natur gerecht zu werden, und, das Bild mochte wohl schon weit vorwärts gewesen sein, die Nase ihrem natürlichen Wesen entsprechend zu vergrößern. Diese Korrektur hatte er auf dem Schwarz des Ärmels der jungen Frau gemacht, das nun im Laufe der Jahrhunderte durch den Fleischton durchgewachsen ist, und so diesen Vorgang der Nachwelt aufbewahrt.

Noch ein weiteres interessantes Pentiment zeigt dieser Kopf. Entsprechend der genannten Studie hatte der Meister das Mädchen mit offenem, über Schultern und Rücken herabfallendem Haar gemalt, ohne die den Kopf jetzt bedeckende Perlenhaube, die, während das Bild schon weit vor ist, erst darauf kommt und mit ihr auch ein anderes Arrangement des Haares, das nun geflochten in Zöpfen unter der Haube hervorragt; die herabhängenden Partien an den Schläfen, Schultern und Rücken werden entsprechend übermalt, diese übermalten Stellen wachsen aber ebenso wie die Änderung der Nase durch und zeigen sich als graue Töne an Kopf, Hals und Schulter. Auch an den unteren Partien dieser Figur zeigt sich ein Pentiment, da sind die Aufzeichnungslinien des Unterschenkels durchgewachsen und jetzt deutlich sichtbar.

Von den unteren Figuren war das stehende nackte Kind die letzte Figur bei der Wiederherstellung. Dies Kind speziell galt als ganz verputzt und übermalt und noch in München vor dem halbhergestellten Bilde behauptete ein Fachmann, daß es total übermalt sei. Gerade das Gegenteil war der Fall: außer dem stereotypen Lächeln war dem Kindchen nichts angethan. Tadellos erhalten war's, wie bisher alle vom Firnis und Üebermalungen gereinigte Figuren. [1])

---

1) Bei dem Abnehmen des Firnisses und den Übermalungen an den beiden Kinderkörpern sowie an dem in Weiß gekleideten jungen Mädchen wurde an jeder dieser Figuren zunächst ein Teil der Übermalung und des alten Firnisses stehen gelassen, um den Gegensatz zu zeigen zwischen dem alten und

Jetzt blieb nur noch die Madonna und das Christkind übrig, gerade die am schlimmsten behandelten Köpfe, wie schon bei den Untersuchungsresultaten bemerkt. Bei der Abnahme des Firnisses, mit dem zu gleicher Zeit die Übermalungen hinweggenommen wurden, zeigte sich der Madonnenkopf ebenso köstlich erhalten, wie alle andern Köpfe, nur trat der Gegensatz zwischen vorher und jetzt um so mehr gegenüber den anderen Köpfen hervor, weil er am schlimmsten durch die Übermalungen mißhandelt worden war. Die schweren, trüben, stumpfen Schatten um die Augen mit den tiefdunklen Augenbrauen verschwanden, die Stirn wurde freier und höher, hier waren die Haare hineingemalt gewesen und mit festen Schatten gegen sie abgeschlossen. Die fad lächelnden Mundwinkel verschwanden ebenfalls und das auf dem Dresdener Bild an der Madonna so reizende Doppelkinn, dessen Pentimenti auf dem Darmstädter Bilde trotz der dicken Übermalung noch ganz deutlich sichtbar waren, kam in seiner vollen Schönheit wieder zum Vorschein, ebenso verschwand vom Hals eine dicke Farbkruste und machte klarleuchtenden Fleischtönen Platz.

Aus dem bisher so wenig interessanten, reizlosen, konventionellen Kopf der Madonna mit dem fad süßen Lächeln ward eine herrliche Himmelskönigin, die nun in hoheitsvoller Keuschheit und köstlich mütterlicher Innigkeit in klarer, leuchtender Farbenerscheinung strahlend den Glanzpunkt des Bildes ausmacht.

Ein gleich glückliches Resultat ergab die Reinigung des Christkindes; auch hier war unter den Übermalungen des Kopfes und des Oberkörpers die Farbe wie Zeichnung des Kopfes und des Körpers tadellos erhalten, und aus dem fratzenhaften, gezwungen lächelnden Köpfchen wurde ein ernstes, fast etwas schmerzlichen Ausdruck zeigendes Kinderköpfchen, und dessen bisher plump übermalter Körper zeigte sich in der feinsten und zartesten Modulation der Formen, die ein ganz eminentes Studium und Verständnis der Natur bekunden. — Wie schon früher erwähnt, waren Hände und Füße intakt, daran hatte sich wohl der Verbesserer mit seinem mangelnden Können nicht gewagt.

Noch ist außer den Übermalungen an der Madonna die Übermalung des Gürtels derselben, der hellzinnoberrot im Bilde steht, zu erwähnen; seine leuchtende Farbe hatte offenbar den Verbesserer sehr gestört, denn er hatte ihn mit einem dunkelbraunen Lasurton tief herabgestimmt.

Auch bei der Architektur mochten gleiche Motive gewirkt haben; denn die muschelartige Nische, welche den oberen Madonnenteil abschließt, sowie beide sie tragende Kapitäle waren ebenfalls dick und schwer übermalt und im Ton bedeutend tiefer gestimmt, ja die glänzenden, hellen Lichter, die sich rechts auf den Facetten der Muschel zeigen, waren ganz zugestrichen. Überhaupt mochte es das Hauptbestreben des einstigen Verbesserers gewesen sein, das Bild ruhiger zu stimmen, seine helle, leuchtende Erscheinung mit seinen strengen, scharfen Umrissen durch Abtönen und Weichermachen seinem Geschmack entsprechender zu machen. Über all' diese unglücklichen Verbesserungen hatte er nun noch als letztes den dunkelbraun (mit Asphalt, Mumie oder stil de grain) gefärbten Firnis gezogen, um dem ganzen Bilde jenen früher beliebten „Galerieton“ zu geben, dem leider seit Ende vorigen Jahrhunderts so viele gute alte Bilder zum Opfer gefallen sind. Allen den gemachten Erfahrungen zufolge, die sich beim Putzen des Bildes bei der Herunternahme des Firnisses ergaben, vor allem des letzteren Verwendung zur Herstellung des sogenannten Galerietones, ließen mit ziemlicher Sicherheit darauf schließen, daß all' die dem Bild angethanenen sogenannten Verbesserungen, die Übermalungen sowie der gefärbte Firnis erst gegen Ende des vorigen oder Anfang des

neuen Zustand des Bildes. So blieb an dem Christkind von der Brust abwärts der Leib desselben in der alten Weise bis zu den Beinen herab stehen, desgleichen bei dem untenstehenden nackten Kind in derselben Weise. Dieser stehen gelassene alte Firnis zeigte sich da im Gegensatz zu den gereinigten Stellen der Figuren in so tief braungelbem Ton, daß es aussah, als hätten die beiden Kinder ein dunkelgelbes Wams an, und bei dem Mädchen, wo ein Streifen des alten Zustandes quer über das herabhängende Kleid lief, als wäre dies gelbbraun besetzt. Der Eindruck dieses Unterschiedes zwischen dem geputzten Bild und den stehen gelassenen Stellen des alten Zustandes war ein so drastischer, daß die meisten Beschauer, die doch fast ausschließlich Künstler waren, Mühe hatten, sich klar zu machen, daß vorher das ganze Bild so gelbbraun gewesen sei.

jetzigen Jahrhunderts vorgenommen seien, und so wurde es auch leicht erklärlich, daß sich der Firnis sowie die Übermalungen in kürzester Zeit durch die Anwendung des schon genannten Putzwassers so leicht entfernen ließen. Es genügten für ersteren eine Zeit von wenigen Sekunden, für letztere war oft kaum eine Minute nötig. Es war also bei der Kürze der Zeit, welche die zu reinigende Stelle den Wirkungen des Putzwassers ausgesetzt war, in keiner Weise zu fürchten, daß das Bild auch nur im leisesten durch dieses geschädigt werden könnte, da bei der ausnehmend soliden Malweise und Technik des großen Meisters, der so gesunden Textur des Farbkörpers, dem hohen Alter des Bildes (ca. 360 Jahre) dasselbe die Härte von Email bekommen hatte; selbst die feinsten und zartest aufgetragenen und durchgeführten Partien des Bildes, wie einzelne der blonden Haare der Madonna, die in den Hintergrund oder über den Mantel gingen, sowie der geradezu ganz wundervoll subtil gemalte Pelz an dem Mantelkragen der jungen Frau erhielten sich dem Putzen gegenüber vollständig intakt, blieben völlig unversehrt.

Staunend, voller Bewunderung und Jubel standen die nach Bekanntwerden der so wunderbaren Auferstehung des Bildes in Mengen herbeigeströmten Künstler und Kunstfreunde Münchens vor demselben. Wie ein Wunder mutete es jeden an, das vor Jahrhunderten geschaffene Meisterwerk in solcher Herrlichkeit und Klarheit, in so trefflicher Erhaltung und Farbenschönheit vor sich zu sehen. — Und es ist wohl nicht zu viel behauptet, wenn man sagt, daß wohl kaum ein zweites Bild von gleich wunderbarer Erhaltung bei gleich hohem künstlerischen Wert aus dieser Zeit zu finden sein dürfte, da leider fast alle aus ihr stammenden großen Kunstwerke, wie die Sixtina und andere Madonnen Raffaels, die Werke Tizians, ja aller großen Meister nur noch wie Schatten ihres früheren Wesens erscheinen, verputzt und übermalt, der Restaurationswut vergangener Zeiten oder den Unbilden derselben zum Opfer gefallen sind.



Kirche zu Nordhackstedt.



Eine schwierige Passage, Gemälde von Hugo König.

Die internationale Kunstausstellung in München.

Von R. Muther.

Mit Abbildungen.

II.

Abgesehen von den im ersten Bericht besprochenen Werken Liebermanns, Uhde's und Habermanns hat die neue Richtung erst wenig abgeschlossene Leistungen aufzuweisen. Die meisten Bilder lassen noch zu deutlich erkennen, daß wir es mit einer jungen Kunstrichtung zu thun haben, die noch in großer Einseitigkeit befangen ist. Die Mehrzahl ist Pariser Import, der sich noch zu wenig in Deutschland akklimatisirt hat.

In der Stadt der Revolutionen hatte die neue Richtung bekanntlich einen stark sozialistischen Beigeschmack angenommen und dem entsprechend hat sich auch bei uns die „Armeleutmalerei" in ungehörigem Maße eingebürgert. Gleich den Naturalisten der Litteratur schwärmt man für jene soziale Askese, die nur die düsteren Seiten des Daseins hervorkehrt, nur die Armut und das Elend auf der Erde sieht, nur das Traurige für wahr, nur Holzschuhe für schön hält. Und im Grunde genommen ist es wohl gar nicht so ernst damit gemeint! Eine so durchgreifende Wandlung hat sich in den letzten Jahren nicht in den Anschauungen unserer Zeit vollzogen, sondern es ist sehr viel Mode dabei im Spiele. Nachdem die Historienmaler zur Genüge im Reichtum und im Prunke geschwelgt hatten, macht sich jetzt eine ebenso extreme Vorliebe für das Proletariat und für schmutzige Kleider breit. Das ist noch zu pariserisch und muß mit der Zeit anders werden, denn es giebt gottlob auch noch Leute genug auf der Welt, die nicht in Lumpen gehen und die dennoch als „Arbeiter" im höchsten Sinne des Wortes Verherrlichung verdienen.

Ebenfalls noch zu französisch ist die Inhaltlosigkeit der Bilder. Wir verlangen keine gemalten Anekdoten oder illustrirten Witze, an denen der Sonntagnachmittagbesucher unserer Kunstvereine je nach der Heiterkeit oder der Betrübnis des Inhalts sich zu ergötzen oder zu

erschüttern pflegt. Ich wünsche mir auch keine von des Gedankens Blässe angekränkelte Malerei, welche philosophische Tiefe mit technischer Impotenz erkauft. Aber ein gewisser Gedankenreichtum und eine gewisse Gemütstiefe waren zu allen Zeiten die Eigenschaften deutscher Kunst, und es wäre bedauerlich, wenn jetzt in einseitiger Prinzipienreiterei dieses unser nationales Erbteil verleugnet werden sollte. Das ist es ja, was die Franzosen an



Die Segelnäher. Gemälde von Gotthard Kuehl.

Uhde so anerkennen, daß er das Formale des neuen Prinzips mit deutscher Gemütstiefe vereint. Darum wird auch bei den Franzosen die eigentliche Genremalerei immer seltener, weil der Begriff einen gewöhnlich gemütlich erregenden Gegenstand einschließt. Mit der kühleren Malweise scheint auch die Wärme des Herzens etwas abzunehmen. So wird man im französischen Salon lange suchen müssen, ehe man die ansprechende stille Friedlichkeit antrifft, welche uns z. B. auf dem Bilde von Hugo König „Eine schwierige Passage" begegnet. Der denkbar einfachste Vorgang: zwei Mädchen, die sorglos den Übungen ihres musikalischen Bruders zuhören. Aber der Vorwurf ist mit Liebe zur Sache gemalt und ein wohlthuend harmonischer Hauch umschwebt das ganze kleine Stillleben. Es ist als hätte

der Künstler beim Malen nur sein Bild selbst, und nicht dessen möglichen Erfolg im Auge gehabt; das ist bei den Franzosen umgekehrt, die denken zuerst an ihr Publikum und mit Rücksicht darauf bestimmen sie und malen ihren Gegenstand. Daher die rein technische Vollkommenheit und häufige innere Leere der Darstellungen. Sehr lehrreich in dieser Hinsicht ist das Bild „Segelnäher" von Gotthard Kuehl, einem sehr gewandten Vertreter der neuen Richtung. Der genreartige Vorgang ist ganz in den Hintergrund des Bildes gerückt, förmlich gewaltsam verkleinert. Vorn dehnt sich ein wenig erquicklicher Fußboden und ein nichtssagender, aber fleißiger Näher macht sich da perspektivisch breit, obwohl er gar nicht zur Sache gehört. Das Bild ist technisch höchst geschickt gemalt, aber von einer Einheit der Handlung ist darin nichts zu spüren. (S. d. Abbild. S. 309.) Darüber hängt das stimmungsvolle Bild „Komm' nicht mehr mit" vom Grafen Leopold von Kalckreuth, ebenfalls einem der energischsten und talentvollsten Vertreter der jungen Schule, das einen alten Seemann darstellt, der am Strande wehmütig einem abfahrenden Schiffe nachblickt. In Berlin ist neben Liebermann bekanntlich Skarbina der Hauptführer der Bewegung, der aber in der Ausstellung mit einem zum Taglohn aufbrechenden Arbeiter nicht besonders gut vertreten ist. Noch weniger wird man sich für den großen „Eisenhammer" von Friedrich Keller in Stuttgart erwärmen können, zu welchem der Künstler offenbar durch das ähnliche Bild von Rixens angeregt wurde. Es ist ein Mißbrauch, auch im Format die Franzosen nachzuahmen, nur um aufzufallen und den eigenen Namen auf ein Jahr ins Gedächtnis des Publikums einzugraben. Der alte ästhetische Lehrsatz, der das Format eines Bildes von dessen Inhalt abhängig macht, wird trotz aller revolutionären Bestrebungen der letzten Jahre auch in Zukunft noch Geltung haben. Außerdem braucht das Vorgehen der Franzosen für uns in Deutschland keine Norm abzugeben; bei uns ist der lebensgroße Maßstab durchaus kein dominirender, im Gegenteil: Bilder mit mehreren lebensgroßen Figuren gehören in die Galerien, kleinere in die Wohnungen, in denen man lebt. Und nach dem künstlerischen Bedarf des Hauses — das kann nicht oft genug betont werden — richtet sich die neue Schule noch zu wenig. Fast alle diese großen Werke sind nur Ausstellungsbilder, zum Schmuck des Hauses wird fast nichts davon gekauft. Wirklich lebensfähig aber wird die neue Richtung erst werden, wenn sie nach Inhalt und Format sich dem Bedarf des deutschen Hauses anpaßt.

Um die Betrachtung der „großen Kunst" zum Abschluß zu bringen, seien gleich die spanischen Bilder noch angefügt, soweit sie nicht schon von Wien bekannt sind. Ich schicke voraus, daß uns im allgemeinen die spanische Ausstellung hier enttäuscht hat. Während man auf der Ausstellung von 1883 wirklich den Eindruck bekommen konnte, daß die spanische Historienmalerei aus dem Volksbewußtsein und dem Volksbedürfnis hervorgegangen sei, stellt sich jetzt doch mehr und mehr heraus, daß wir auch in ihr nur das Ergebnis akademischer Versuche zu sehen haben. Auch die spanischen Werke liefern bei aller Geschicklichkeit vorläufig nur den Beweis, daß die Zeit für eine neue Glanzperiode der Historienmalerei noch nicht gekommen oder überhaupt für immer vorüber ist. Die spanischen Bestrebungen werden später als eine interessante Episode in der modernen Kunstgeschichte betrachtet werden, aber auf die weitere Entwickelung voraussichtlich ohne jeden Einfluß sein.

Am meisten fesselt ein Werk, das wenigstens den spanischen Nationalcharakter rein zum Ausdruck bringt: Francisco Amerigo's „Scene aus dem Sacco di Roma 1527". Durch Wein und Wollust berauschte Soldaten, mit Bischofsmützen bedeckt und in Priestergewänder gehüllt, schänden die Gotteshäuser. Klöster werden entheiligt und Väter töten ihre Töchter, um sie vor der Schande zu retten. Es ist nur noch ein Bild in der Ausstellung, das eine ähnliche Greuelscene behandelt: Hildebrandts „Tullia", und der Vergleich zwischen beiden ist ethnographisch sehr lehrreich. Während Hildebrandt so vertierte Menschen sich überhaupt nicht vorstellen konnte und deshalb unwahr theatralisch wurde, tritt uns in Amerigo's Bilde wirklich die fanatische Peinigerwollust eines spanischen Großinquisitors entgegen. Im Lande der Stiergefechte muß das Bild jubelnden Beifall finden, während wir Deutsche gar nicht mehr verstehen, wie jemand sein Können an solche abscheuliche, jedes gesunde Gefühl beleidigende Stoffe verschwenden kann.

Die anderen Bilder unterscheiden sich von den Werken unserer historischen Abteilung wenig und lassen die gequälte Art ihrer Entstehung nur zu deutlich erkennen. Die Maler durchblätterten geschichtliche Werke, suchten dort nach einigermaßen noch brauchbaren Vorgängen und stellten mit Zuhilfenahme von Kostümwerken mühsam ihre Kompositionen zusammen. Nur eines der großen spanischen Werke macht davon eine glänzende Ausnahme: „Die Vision im Kolosseum“ von Benliure y Gil. Hier werden Eindrücke geschildert, die der Künstler selbst gehabt hat. Wer einmal in einer klaren Winternacht im römischen Kolosseum gestanden, der weiß, wie dieser Ort auf die Phantasie einwirkt. Man fühlt sich vom Hauch der Vergangenheit umwittert, in die römische Kaiserzeit und in die Jahre der Christenverfolgung zurückversetzt; die stille Ruine bevölkert sich mit kämpfenden Gladiatoren und bluttriefenden Märtyrern, während der Mond sein gespenstisches Licht über die schweigende Campagna ausgießt. Diese unheimliche Scenerie hat Benliure zu einem großartigen Gespensterspukbilde benutzt. Hoch in der Luft schwebt der heilige Almaquio, der einst von den Gladiatoren im Kolosseum getötet wurde und seitdem nach der Legende alljährlich am Allerseelentage in dem einsamen Bauwerk umgeht. In fanatischer Ekstase schwingt er das lichtstrahlende Kruzifix, zu dem Tausende in ehrfürchtiger Inbrunst emporblicken. Auf der einen Seite lassen die Blutzeugen des Christentums ihren Lobgesang ertönen; auf der anderen Seite ziehen Scharen weißgekleideter Märtyrerinnen mit Kerzen in der Hand herbei; unten aber hat sich die Erde aufgethan und die Toten steigen aus den Gräbern — kein Ende ist abzusehen, Scharen und immer neue Scharen, alles was seit der Schöpfung der Welt die Erde bevölkerte, strömt herbei, den mitternächtigen Gottesdienst zu feiern; durch die Fensterhöhlen der Ruine aber leuchtet der Vollmond und übergießt mit fahlem Licht die spukhafte Gemeinde. An Verwegenheit der Konzeption, an müheloser Bewältigung des Stoffes wie an visionärer Farbenstimmung überragt dieses Werk alle anderen Bilder, die gegenwärtig im Glaspalast vereinigt sind.

Und sonderbar, diese gewaltige Schöpfung rührt von einem Manne her, der uns bisher nur als liebenswürdiger Genremaler bekannt war und dessen kleinere Arbeiten auch diesmal zu den ansprechendsten Sittenbildern der spanischen Abteilung gehören. Das eine, das eine Preisverteilung im Kinderasyl zu Valencia darstellt, ist schon von Wien bekannt und durch seine schummerige Lichtstimmung von eigenartigem Reiz. Ich möchte es in dieser Hinsicht sogar dem zweiten kleinen Werke Benliure's vorziehen, das den Marienornat in Valencia darstellt und bei aller Virtuosität doch mehr das Ergebnis eines talentvollen Raffinements, mehr ein Kunststück als ein Kunstwerk ist. Die bunten Farbenfleckchen ergeben zwar einen gewissen Akkord, aber es fehlt an Ton und Luft, und das Ganze wirkt mehr gefärbt als farbig. Es ist kein Bild, das junge deutsche Maler günstig beeinflussen und in irgend ein anregendes Verhältnis zum deutschen Kunstbetrieb treten könnte. Und daher war auch der Ankauf für die Neue Pinakothek ziemlich zwecklos, abgesehen davon, daß der Preis von 23000 M. doch ein unerhört hoher ist. Die Berliner Nationalgalerie, die über viel größere Mittel verfügt, zahlt derartige Preise nicht, sondern geht bei ihren Ankäufen von dem sehr praktischen Gesichtspunkt aus, daß die Vertretung in einer Staatssammlung für den Künstler eine Ehre und ein zinstragendes Kapital ist.

Das Porträt, bei den Spaniern gar nicht vertreten, bietet in allen anderen Sälen interessante Leistungen. In der deutschen Abteilung steht selbstverständlich Lenbach obenan, der die Sammlung seiner zeitgenössischen Bildnisse in einer Separatausstellung vorführt. Und sonderbarer Weise macht Lenbach sogar in seiner heutigen Umgebung und trotz grundverschiedener Technik noch einen ganz modernen Eindruck. In seinen Bildnissen pulsirt der Herzschlag der Epoche, und die Intimität der Anschauung läßt seine Werke ewig jung erscheinen. Gar mancher stürmische Neuerer, der in der Hellmalerei das Heil für die Zukunft sieht, hat sich in der scherzweise sogenannten „Asphaltgrube“ schon moralischen Katzenjammer geholt, und auch wir, die den neuen Bestrebungen mit Freude folgen, kehren doch immer wieder dorthin zurück, wenn wir uns aus dem Tageslärm flüchten und wirklich abgeklärte Kunst genießen wollen. In den anderen Sälen steht man auf einem großen Schlachtfeld,

wo Altes und Neues sich befehdet, wo ein Bild das andere totschlägt, wo jedes schreit und die Aufmerksamkeit herausfordert, ein Goldrahmen den anderen überbietet. Hier dagegen im Lenbachsaal umweht uns ein exklusiv vornehmer Hauch, wir sind zu Gast bei einem großen Künstler und dämpfen unwillkürlich unsere Schritte, um alle die Männer, die wir da belauschen, nicht in ihrer Geistesarbeit zu stören. Es zeigt sich wieder einmal, daß die Eigenschaft des Psychologen eben Lenbach doch in die vorderste Reihe der zeitgenössischen und älteren Bildnismaler stellt. Mag er technisch noch so sehr von den Alten abhängig sein, geistig ist er ihnen ebenbürtig oder gar überlegen. Man kann eine ganze Sammlung seiner Bildnisse sehen, ohne zu ermüden oder eine Schablone zu merken. Seine Skizzenhaftigkeit, die bei der Betrachtung eines einzelnen Bildes oft stört, kommt ihm bei der Ausstellung einer größeren Anzahl zu statten. Denn wenn er durch seine skizzenhafte Behandlung auch vieles an technischer Vollendung preisgiebt, so erreicht er dadurch auf der anderen Seite eine um so größere Freiheit in geistiger Hinsicht. Die Sammlung selbst ist durch das Bruckmannsche Reproduktionswerk, sowie durch die Ausstellungen in Berlin und Köln schon zur Genüge bekannt, so daß ich mich der genaueren Besprechung enthalten und nur von neuem die Hoffnung aussprechen kann, daß sie als geschlossenes Ganze uns erhalten bleiben möchte. Denn in späteren Zeiten wird ihr Wert schon kulturgeschichtlich ohne Zweifel ein ganz unschätzbarer sein.

Im übrigen ist die Zahl der Porträts in der deutschen Abteilung nicht groß, und man kann gerade in diesem Falle der Jury sehr dankbar sein, daß sie den Ballast künstlerisch wertloser und stofflich uninteressanter Arbeiten fern hielt, mit welchen sonst die Ausstellungen überschwemmt waren. Unter den drei Bildnissen des Prinzregenten Luitpold von Bayern ist nur dasjenige Defreggers neu, das den hohen Herrn als Jäger darstellt und wenigstens in der energischen Charakteristik des Kopfes noch an das bekannte herrliche Brustbild erinnert, das Defregger vor einigen Jahren gemalt hat. Fritz August Kaulbach, der bekanntlich im Herbst seinen Posten als Direktor der Münchener Akademie niederlegt, ist mit einem Damenbildnis vertreten, worin er sich den modernen Bestrebungen insofern anzupassen sucht, als er zum erstenmal hellen Hintergrund mit der van Dycksäule verbindet. Das daneben hängende Porträt der Prinzessin Clary von Hannover von Friedrich Kaulbach sen. streift denn doch sehr bedenklich an die bekannten Chokoladièrenbilder an. Dagegen haben wir in Albert Kellers Porträt seiner Gattin wohl das geschmackvollste und vornehmste Damenbildnis der deutschen Abteilung vor uns. Es scheint zwar nicht besonders ähnlich zu sein, wirkt aber koloristisch überaus entzückend und reizvoll. Die weiße Robe und der violette Hintergund ergeben einen ungemein wirkungsvollen farbigen Gesamteindruck, und das Ganze zeigt wieder, daß Keller koloristisch wohl der sensibelste unter allen Münchener Künstlern ist.

Unter den jüngeren Münchenern hat Curt Hermann mit einem Damenporträt und dem Bildnis des Kunsthändlers Angerer Erfolg. Namentlich das männliche Porträt ist im Gegensatz zu früheren Arbeiten flott und frisch hingeschrieben. Mit wenigen Strichen ist der Charakter gekennzeichnet, und auch die Farbe und Lichtführung wie die fast skizzenhafte Ausführung des Beiwerkes dient nur diesem Zweck. Dazu kommt ein ungemein breiter und markiger Vortrag, welcher dem Bilde den Reiz der Frische und des pulsirenden Lebens verleiht. P. Nauens Talent entwickelt sich ebenfalls zu immer größerer Virtuosität. In seinem Bildnis einer Dame in lila Kleid auf gelbem Hintergrund ist eine ungewöhnliche malerische Breite der Technik mit großer plastischer Darstellungskraft verbunden, und auch das Kinderporträt ist anspruchslos einfach, aber mit großer Meisterschaft keck und sicher gemalt. Im nächsten Saal fesseln einige Arbeiten A. Ertdelts, der in der meisterhaften Durchbildung von Köpfen, in abgerundeter Zeichnung, tiefer satter Farbe und warmer Beleuchtung seinesgleichen sucht, sich aber zu sehr auf die forcirte Charakteristik einzelner Eigentümlichkeiten der Hautstruktur beschränkt und zu wenig auf psychologische Charakteristik eingeht. Eine starke Anlehnung an Lenbach, sowohl in der sensitiven Farbenempfindung wie in der Schärfe der Auffassung ist in den Bildnissen Leo Sambergers bemerkbar, die in ihrer

schlichten Einfachheit einen guten Eindruck machen, leider aber auch einige geniale Nachlässigkeiten Lenbachs zu kopiren suchen, wie sie eben nur dem großen Meister gestattet sind.

Neben diesen Münchener Arbeiten spielen die Berliner Bildnisse von G. Graef, G. Biermann, F. Encke, Max Koner und Graf Harrach trotz mancher koloristischen Vorzüge nur eine bescheidene Rolle, von den ausgeschriebenen Arbeiten Scheurenbergs und Sichels ganz zu schweigen. Johanna Kirsch zeichnet sich durch ein Damenbildnis ganz vorteilhaft aus. Gussow ist fern geblieben und Knaus hätte es auch thun sollen, da sein kleines Damenbild ihn nicht würdig vertritt. Aus Dresden schickt Leon Pohle zwei Bilder, die in ihrer kalten, glatten Manier nicht mehr standhalten, aus Düsseldorf Crola ein Damenbildnis und die Porträts Bendemanns und Ed. von Gebhardts, die ernst in der Auffassung und solid in der Behandlung wirken. Aus Weimar sind wie immer die kräftig naturalistischen Bildnisse von Max Thedy hervorzuheben. Aber so tüchtig diese vereinzelten Arbeiten sind, so liefern sie schließlich doch nur von neuem den Beweis, daß München mehr als je an der Spitze der Bewegung in Deutschland steht.

Wenn wir den Lenbachsalon nicht hätten, wäre England im Porträt uns ohne Zweifel weit überlegen. Wie vor zwei Jahren in Berlin die englische Abteilung gleich einer Offenbarung wirkte, so bildet sie auch in München wieder einen der Hauptanziehungspunkte. Man staunt über so viele ernste und gediegene Bilder, die uns sämtlich mit der ruhigen Sicherheit wohlgeborgener Menschenkinder anblicken, welche nicht mehr für ihre Existenz zu sorgen haben. Selbst die vornehme Einfachheit der Rahmen wirkt überaus wohlthuend.

Der gefeierte Direktor der Londoner Akademie, Sir Frederick Leighton, ist freilich mit einem Damenbild nur sehr mangelhaft vertreten, und auch die Vertretung Alma Tadema's erscheint nicht sehr günstig. Die kleine Sklavin im römischen Frauenbad ist nur ein älteres, unbedeutendes Bildchen, das aus Berliner Privatbesitz für die Ausstellung überlassen wurde. In dem Porträt seiner Tochter drängen sich die archaistischen Tendenzen in Auffassung und Beiwerk zu sehr vor; das Bildnis eines Arztes aber ist bei schärfster Charakteristik des Kopfes und bei glattester Durchführung aller Einzelheiten doch im Format so manierirt, daß man nicht zu rechtem Genuß gelangen kann. Die eigentlichen Sterne am englischen Kunsthimmel sind Herkomer, Whistler, Holl und Richmond.

Herkomer hat seiner bekannten Miß Kate Grant eine sehr gefährliche Nebenbuhlerin gegeben, die „Dame in Schwarz“, die zwar weniger ursprünglich, aber fast noch vornehmer wirkt, da ihre Schönheit noch pikanter, noch durchgeistigter ist. Dort die keusche, noch verschlossene Knospe, hier die reiche, voll entfaltete Blüte des Weibes, das schon des Lebens Freuden und Enttäuschungen gekostet hat. Dem distinguirten, leidenden Gesichtsausdruck entspricht die nachlässige, fast müde Körperhaltung, die so gar nichts von Pose an sich hat. Die langen rehbraunen Handschuhe kehren auch hier wieder, aber man fühlt trotzdem, daß unter dem dänischen Leder feine durchgeistigte Hände vibriren. Die Vorliebe für Handschuhe kommt also nicht daher, daß Herkomer keine Hände malen könnte, sondern sie sind ästhetisch nötig, da ein vollständig entblößter Arm in Verbindung mit modernem Kostüm undenkbar ist. Das Bildnis des Kapellmeisters Hans Richter zeigt eine Nonchalance in der Stellung, wie sie ein deutsches Porträt kaum wagen dürfte, und wirkt auch wegen der fetten Malweise und des überlebensgroßen Kopfes weniger günstig; dagegen gehört das Bildnis Stanley's wieder zu den besten, gleichsam in Stein gemeißelten Erscheinungen Herkomerscher Kunst und schildert die ganze Lebensgeschichte des kühnen Selfmademan besser, als es die längste biographische Schilderung könnte.

Herkomer ist Bayer. Sein Vater war Holzschnitzer in Waal bei Kaufbeuren, seine Mutter stammte aus Landsberg am Lech. Seine Bildnisse können daher, obwohl sie uns mitten in die Londoner Gesellschaft führen, doch nicht als spezifisch englische Ereignisse gelten. Dafür tritt uns in James Whistler, der diesmal sein erstes Gastspiel in Deutschland giebt, ein Engländer vom reinsten Wasser entgegen: spleenig und schrullenhaft bis zum Extrem und doch ein Künstler von Gottes Gnaden. Der Uneingeweihte, der die drei Porträts des Meisters betrachtet, weiß zuerst nicht, was überhaupt mit diesen schattenhaft, in flachen

dünnen Umrissen mit gelblichem Fleischton gemalten Figuren gemeint ist. Aber er braucht nur den Katalog aufzuschlagen und zu lesen „Arrangement in Grau und Schwarz“, „Arrangement in Schwarz und Silber“, „Arrangement in Grau und Grün“, um zu sehen, was Whistler will. Er fühlt sich lediglich als Farbendichter, stellt sich bei seinen Bildnissen keine psychologischen, sondern nur koloristische Probleme. Das Porträt der kleinen Miß Alexander ist in dieser Hinsicht weniger bezeichnend, da Whistler hier nur einen unechten, mit japanischen Details versetzten Velazquez geschaffen hat. Dagegen spiegelt sich in dem Porträt seiner Mutter die ganze Eigenart des Künstlers wieder. Mit wenigen grau-bräunlichen Silbertönen ist hier ein rätselhafter, fast mystischer Effekt erzielt. Die Gestalt wirkt nicht wie ein nach dem Leben gemaltes Porträt, sondern wie eine traumhaft vor die Phantasie tretende Erscheinung. In dem Porträt der bekannten, durch ihren Ehescheidungsprozeß berüchtigten Lady Archibald Campbell nimmt diese Schrullenhaftigkeit einen fast spiritistischen Zug an. Wie sie uns anblickt, die schlanke Lady, und den Handschuh zuknöpfend in die finstre Tiefe des Hintergrundes hineinschreitet, sieht sie aus wie ein materialisirter Spirit, der soeben in die vierte Dimension verschwindet. In einem andern Lande wäre eine solche Künstlererscheinung wohl kaum denkbar. Der Mann arbeitet immer, aber fast nie auf Bestellung, ist arm wie eine Kirchenmaus und läßt sich von den wenigen, die sich als „Farbenarrangements“ von ihm porträtiren lassen, horrende Preise bezahlen. Nebenbei hat er durch seine malerischen Momentaufnahmen, Straßenscenen und dergl. einen weitgehenden Einfluß auf die französische Kunst ausgeübt.

Frank Holl bietet weniger Interesse, da sein Porträt des Prinzen von Wales bei aller künstlerischen Vollendung doch nur als gutes Repräsentationsbild gelten kann; dagegen wirkt W. B. Richmond mit seinen Bildnissen junger Mädchen wieder echt englisch. In dem dichten, aschblonden Haar, der wundervoll durchsichtigen Haut, dem feinen Mund und dem empfindsamen Gesichtsausdruck verkörpert sich das Schönheitsideal, das seit den Zeiten der Präraffaeliten in der englischen Kunst herrscht. Den ätherischen Gestalten und dem duftigen Hintergrund entspricht auch die Technik, die in ihrer Zartheit fast an Pastell erinnert.




Kruzifix zu Fjelstrup.


Taufstein zu Muntbarup.



Kanzelfüllung in der Kirche zu Ketting.

Bücherschau.

Die Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Schleswig-Holstein. Im Auftrage der Provinzialständischen Verwaltung bearbeitet von Dr. Richard Haupt. Verlag von Ernst Homann in Kiel. 1887 u. 1888. 8.

Welch hoher Wert der uns vorliegenden Arbeit innewohnt, vermögen besonders jene zu schätzen, die sich mit dem Studium bestimmter Fragen der Kunstgeschichte beschäftigt haben. Wie unvollständig fallen da nur allzuoft die Resultate aus, wenn man darauf angewiesen ist, seine Nachforschungen teils auf gut Glück, teils auf Vermutungen anzustellen und — wie viel Zeit geht dabei fast immer nutzlos verloren! Die Zeit läßt viele wichtige Werksteine verschwinden und verlöscht häufig genug die letzten Spuren von Eigenartigkeiten aus dem Kulturleben der Völker, die, sind sie einmal beseitigt, dauernde Lücken in der Kunstgeschichte offen lassen. Es kann daher die Aufstellung eines Inventarverzeichnisses, das den Stoff in übersichtlicher Weise ordnet, nur mit ungeteilter Freude begrüßt werden. Die Bemühungen Mithoffs, von Dehn-Rothfelsers und Lotzs, welche für Hannover und Hessen-Nassau eine solche Inventur vornahmen, haben erfreulicherweise ihre Wirkung nicht verfehlt: in dem vorgenannten Werke haben sie eine würdige Nachfolge gefunden; der Kunstforschung haben sie und Haupt auf unabsehbare Zeit eine wertvolle Fundgrube eröffnet.

Der Verfasser hat seine mühevolle und schwierige Aufgabe glänzend gelöst, nicht minder hat die Verlagshandlung mit anerkennenswertem Aufwande das Werk durch gute Illustrationen (S. 307 u. 314) auszustatten sich bemüht. Diese letzteren, teils durch Zinkotypie, teils auch durch Licht- und Farbendruck wiedergegeben, verleihen dem Texte doppelten Wert, da sie selbständige Forschungen zulassen. So weit wie möglich hat der Verfasser alles, was an Überlieferungen durch Wort und Bild noch aufzutreiben war, gesammelt und seiner Arbeit einverleibt; gerade dieser Umstand macht sie besonders wertvoll und sichert ihr eine weitgehende Bedeutung. Welche Resultate sich aus ihr ziehen lassen, sei nur an zwei Beispielen gezeigt: für die Entwickelungsgeschichte unseres Kirchenbaues liefert sie schätzbare Belege dafür, wie in allen germanischen Landen die schlichte, zweiteilige Kirche der germanischen Halle entwuchs; in den Figuren 1319a und 1319b aber, Füllungen der Kanzel in der Kirche zu Ketting auf Alsen vorstellend, giebt das Werk einen sicheren Beweis, wie tief die altnordische Tierornamentik in unserem Volke wurzelte und wie sehr jene Zierweise Allgemeingut der germanischen Volksstämme war.

Wir wünschen dem gediegenen Werke allseitig die wärmste Aufnahme.

Lachner.

Nachträge zu Nagler. In den Monogrammisten Bd. 1, S. 59 giebt Nagler Auskunft über Andreas Bretschneider, der von 1600—1641 für Buchhändler arbeitete und das Monogramm AB führte. In „Duae Orationes publice recitatae in Academia Lipsica, cum ... Johannes Philippus, Dux Saxoniae ... Academiae Lipsicae Rector Magni-

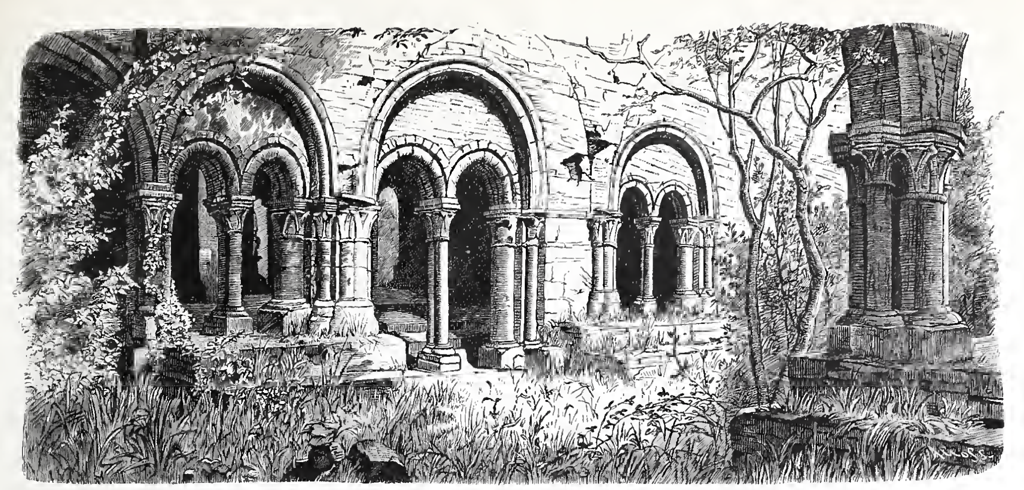
ficentissimus ... 1612 ... inauguraretur ..." Lipsiae haeredes Mich. Lantzenberger excudebant, 1613. 4°., findet sich nun auf der Rückseite des Titelblattes ein in Kupfer gestochenes kurfürstlich sächsisches Wappen, 10 cm hoch, 9,5 cm breit, mit dem obigen Monogramm und der Jahreszahl 1613. Die Umrisse der Figuren sind stark verschwommen.

Im Peintre-Graveur T. 4, S. 334 führt Passavant bei dem Monogramm (so und nicht muß es aussehen) ein im Jahre 1702 unbekannt wo erschienenes Werk mit groben Holzschnitten an, betitelt „Abbildung derer VIII ersten ... Herzogen zu Sachsen ... Auch der beygefügten Zehen Alter der Menschen ...", und giebt an, auf den darin enthaltenen, alte Frauen darstellenden Holzschnitten stehe obiges Monogramm. Nagler, der in seinen Monogrammisten Bd. 4, S. 107 den betreffenden Holzschneider und auch das obengenannte Werk bespricht, weiß sowenig wie Passavant, daß auf der „50 Jahre stille stahn" bezeichneten Tafel sich das Monogramm VF findet.

In Johannes Agricola's „Abcontrafactur Vnd Bildnis aller Groshertzogen / Chur vnd Fürsten / welche vom Jare ... 842—1563 / das Land Sachsen ... regieret haben ..." Wittenberg, Gabriel Schnellboltz 1563, 4°. ist auf Blatt H. 4 ein Porträt Johann Friedrichs des Zweiten, in Holz geschnitten nach einem Gemälde Cranachs, dessen Monogramm sehr undeutlich über der linken Achsel des Fürsten steht, und zwar von dem Holzschneider, den Passavant im Peintre-Graveur T. 4, S. 65 erwähnt. Sein Monogramm  befindet sich neben der rechten Achsel des Fürsten.

In der „Geschichte von Sachsen, Thüringen und Meißen in synchronistischen und genealogischen Tabellen", Leipzig, C. G. Hilscher 1785, 4., verfaßt von Christian August Frege, wie das Bücherlexikon lehrt und die unter der Vorrede stehenden Buchstaben —n—t—e zeigen, sieht man eine hübsche, zierlich gearbeitete in Kupfer gestochene Titelvignette mit dem verzierten Monogramm , unterschrieben „J. D. Philippin, geb. Sysang sc.". Über diese Künstlerin schreibt Nagler im Künstlerlexikon: „Philippin, J. D. Kupferstecher, dessen Lebensverhältnisse unbekannt sind. Folgendes Blatt ist von ihm: Bildnis des Prinzen Moritz von Anhalt 8°." Zu vermuten war, daß die geborne Sysang an einen Philipp verheiratet war und sich demgemäß Philippin schrieb, aber der „Leipziger Adreß-, Post- und Reise-Calender" verzeichnet von 1764—1791 einschließlich unter den Kupferstechern „Frau Johanna Dorothea Philippi, geb. Sysanginn". Noch mehr über diese geschickte Künstlerin findet man jedoch in einem „Leipziger Gelehrten- und Künstleralmanach auf das Jahr 1787", Leipzig, G. E. Beer 1787, 8°., worin es heißt, sie sei 1729 in Dresden geboren, steche seit vielen Jahren historische und mathematische Stücke Porträts, Pläne und Landkarten, fertigte die Kupfer zu Mollers Geometrie, Büffons Naturgeschichte, zu den Abhandlungen der schwedischen und Petersburger Akademie 2c. und lieferte im Jahre 1785 74 größere und kleinere Stiche.

Dresden. P. E. Richter.



Die Krypta der heil. Jungfrau.

Die Ruinen der Abtei St. Bavo in Gent.

Mit Abbildungen.

Nachdem Kaiser Karl V. im Jahre 1539 einen heftigen Aufstand der Genter mit bewaffneter Hand niedergeschlagen hatte, beschloß er, um in Zukunft der unausgesetzten Bürgertumulte leichter Herr zu werden, an der Schelde eine Citadelle zu errichten. Es wurde hierzu der Platz gegenüber dem heutigen Quai de la Pêcherie gewählt und beschlossen, die alte Abtei St. Bavo in die Befestigung hineinzuziehen. Papst Paul III. erteilte die Erlaubnis zum Abbruch des Klosters, der letzte Abt Luces Munich verließ mit den Mönchen die Stadt und bereits am 24. April 1540 begann der Bau des Kastells das die Genter nicht mit Unrecht het graf hunner voorregten en van stads welwaren [1]) nannten. Der größte Teil der Abteibaulichkeiten wurde niedergerissen, was stehen blieb jedoch zu Magazinen und zur Unterkunft der Besatzung verwandt. Später war die erste und vornehmste Pflanzstätte des Christentums in Belgien der Wut der Bilderstürmer, den Horden der französischen Revolution und zuletzt den Insurgenten von 1830 preisgegeben.

Heute umgiebt mächtiges, dicht mit Epheu übersponnenes Gemäuer die Ruinen und entzieht sie dem Auge des Vorübergehenden. Wer aber durch die Spalten der kleinen Holzthür hindurchlugt, wird ohne Zweifel Verlangen tragen, sich beim Pförtner Einlaß zu verschaffen; gleicht doch das Ganze einem Zaubergarten. Vor uns dehnt sich der lange Klostergang mit seinen herrlichen Gewölben und Pfeilern aus und frisches, sonnendurchleuchtetes Grün rankt durch jeden Bogen herein. Am Ende des Ganges erscheint eine förmliche Wildnis von alten Bäumen und Sträuchern, aber dazwischen drängen mehr oder minder wohlerhaltene Reste und Trümmer einer reizvollen Architektur hervor. Zur Seite des Kreuzganges erhebt sich das achteckige Türmchen der St. Macharius-Kapelle, deren Mauern fast ganz verfallen sind, und schräg gegenüber mit ihren zarten, auf

1) Das Grab ihrer Vorrechte und der städtischen Wohlfahrt.

Zwillingssäulen ruhenden Bogen die schon der Übergangszeit zur Gotik angehörende Krypta der heiligen Jungfrau. (Siehe die Abbildung.) Sie ist die schönste und sehenswerteste der Abteiruinen, hat jedoch durch die belgische Revolution sehr schwer gelitten.

Die Abtei St. Bavo oder vlämisch Sint Baafs wurde von St. Amand 631 am Zusammenfluß der Lys und Schelde gegründet.[1]) Die erste Anlage war klein und zweifelsohne ein Holzbau, doch machte sich bereits 639 eine starke Zunahme der Mönche bemerkbar, so daß zu Erweiterungen geschritten werden mußte, die jedoch sämtlich von den Normannen zerstört wurden. Erst als St. Bavo, der Herzog von Hesbaie, 651 ins Kloster kam und dann nach seinem Tode (654) hier begraben wurde, ließ St. Amand mit Hilfe auswärtiger Bauleute Kirche und Kloster errichten, wobei ihm in der Anlage die römischen Basiliken und besonders die Kirchen in Ravenna und Südfrankreich, das er lange durchwandert hatte, zum Muster dienten. Man glaubt noch heute Spuren



Klosterkeller.

1) Die historischen Daten sind dem Werke: Histoire de l'Abbaye de Saint-Bavon von A. van Lokeren, Gent 1855, entlehnt.

dieses ältesten Baues in den unteren Teilen der Grundmauern an dem aus den Römerzeiten ins Mittelalter übertragenen, eigentümlichen Mauerverbande zu erkennen. Aus dieser Zeit hat sich auch noch der Leichenstein des Abtes Florbert († 661) erhalten, der im Museum der Universität aufbewahrt wird. — Die junge Abtei, welche in der Bulle Papst Eugens II. von 22. Februar 655 monasterium St. Petri sanctique Bavonis genannt wird, aber seit dem zehnten Jahrhundert dem heiligen Bavo allein geweiht gewesen zu sein scheint, blühte schnell empor. Im neunten Jahrhundert bekleidete Eginhard, der Biograph und Freund Karls des Großen, die Abtwürde, scheint jedoch kaum hier gelebt, vielmehr die Verwaltung des Klosters einem Priester Willibold überlassen zu haben.

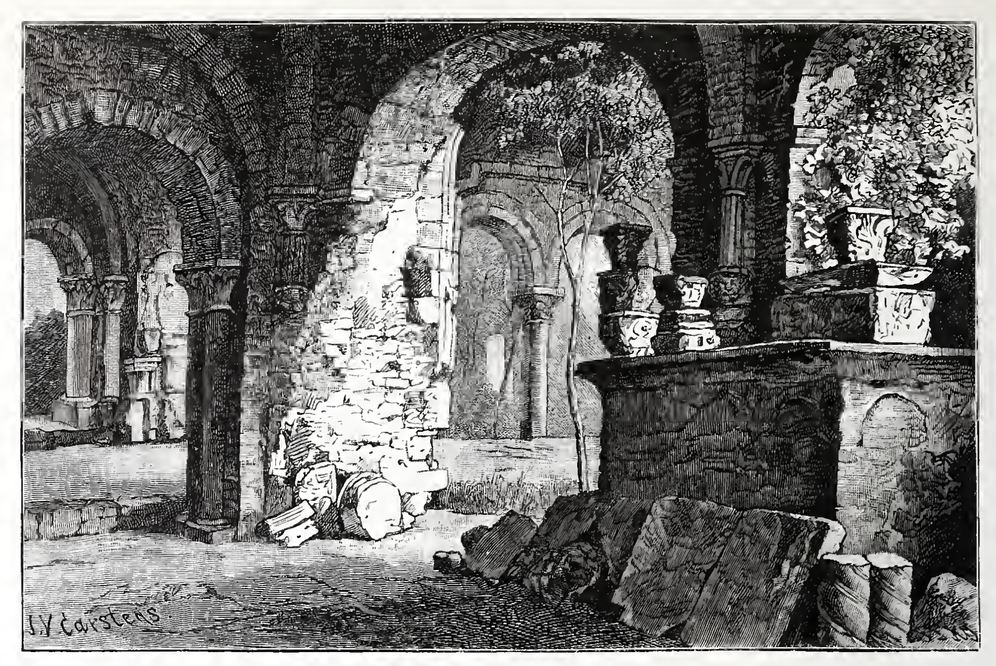
In den folgenden Dezennien wurde die Abtei mehrmal von den Normannen überfallen, geplündert und zuletzt so weit zerstört, daß ein gleichzeitiger Chronist dort nur überwucherte Trümmern und Mauerwerk vorfand. Bald darauf wurde jedoch das Kloster auf Veranlassung des Bischofs von Noyon mit Hilfe der Grafen von Flandern wieder aufgebaut. Im Jahre 985 begann man mit dem Chor der Klosterkirche und dann mit der Krypta der heiligen Jungfrau, die erst sehr viel später vollendet und 1148 vom Bischof von Tournay geweiht wurde. Sehr schön ist der mit emaillirter Terrakotta ausgelegte Fußboden der Krypta. Er ist eine Arbeit aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts und dürfte bald nach der letzten Beisetzung in dieser Krypta, die 1224 erfolgte, begonnen sein.

In weit spätere Zeit fällt wohl der Bau der St. Macharius-Kapelle und des ansprechenden, schon oben erwähnten achteckigen Türmchens; vermutlich in der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts begonnen, wurde die Kapelle 1179 geweiht. Indessen vergrößerte sich das Besitztum der Abtei zusehends unter Beihilfe einflußreicher Freunde und Gönner; schon der mächtige Wein- und Speisekeller, dessen noch wohlerhaltene Ruinen wir in der Abbildung wiedergeben, dürfte für den Reichtum und das Wohlleben sprechen, dessen sich die Insassen im 13. und 14. Jahrhundert erfreuten. Die Gemahlin Eduards III. von England gebar in der Abtei 1341 einen Sohn, den späteren Johann von Gent, wie denn fürstlicher Besuch in St. Bavo keine Seltenheit war. So wurde 1369 hier auch die Ehe zwischen Philipp dem Kühnen von Burgund und der Erbin von Flandern geschlossen. Daß die Bauthätigkeit stets eine rege war, davon giebt der alte Plan der Abtei Zeugnis, doch sind, wie schon erwähnt, durch den Bau des „spanischen Kastells" (het Spanjaerds Kasteel), wie man jene Citadelle Karls V. nannte, wie auch durch die Unbill der Menschen und die völlige Verwahrlosung in späteren Jahrhunderten die meisten Gebäulichkeiten zu Grunde gegangen. Die letzte bauliche Erweiterung erfuhr das Kloster durch die Errichtung des Kreuzganges unter Abt Raphael de Mercatel (1478—1508), einem natürlichen Sohne Philipps von Burgund, am Ausgange des 15. Jahrhunderts.

Von den malerischen Reizen dieser spätgotischen Anlage geben unsere beiden Abbildungen Zeugnis, die wir ebenso wie die übrigen Architekturbilder, die diese Zeilen begleiten, der Künstlerhand des Münchener Landschafters Carstens verdanken.

Den Schutz, um den eine alte Inschrift den heiligen Bavo anfleht:

„Quam tu fundasti, quae te tenet, inclyte Bavo,
Ecclesiam, meritis protege, sancte, tuis —"

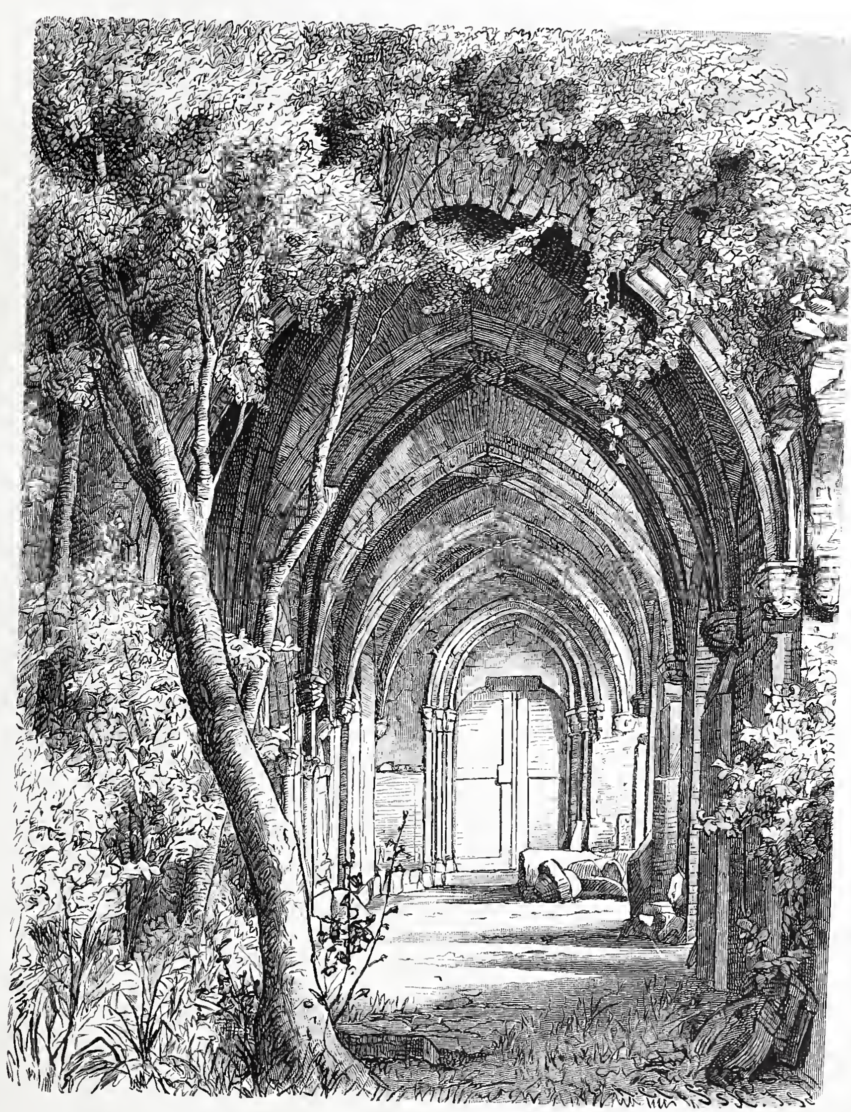


Kapelle des heil. Macharius.

Kreuzgang von St. Bavo.

hat dieser zwar nicht gewähren können. Möge er wenigstens die Trümmer der alten Kulturstätte vor völligem Untergang schützen, an denen das Auge des Malers nicht minder sein Genüge findet, als der Blick des Kunstfreundes, dem die architektonische Sinnesart dreier Jahrhunderte aus ihnen entgegentritt.

E. V.



Kreuzgang von St. Bavo.



Fig. 4. Kopf des Crucifixus im Dom zu Halberstadt.

Apostelbalken und Triumphkreuz.

Von Fr. Küsthardt, Bildhauer.

Mit Abbildungen.

Der Auftrag, ein neues Triumphkreuz im frühgotischen Stile zu bilden, hat mich den Spuren solcher Originalwerke nachgehen lassen. Herr Domkapitular Schnütgen in Köln wies mir eine ganze Reihe allein in Schleswig-Holstein nach, die aber meist dem Ausgange der Gotik angehören, wie eine Anzahl photographischer Aufnahmen beweist, die ich bei Herrn Joh. Nöhring in Lübeck zu sehen Gelegenheit hatte. Dagegen befand sich in einem meiner alten Skizzenbücher der Apostelbalken mit den darauf stehenden Figuren und dem an Ketten hängenden frühgotischen Triumphkreuz im Dom zu Halberstadt, und mit dieser alten Skizze ging ich wieder dorthin, um den ganzen Balken mit allen Einzelheiten zu studieren und von neuem zu zeichnen.

Über dem spätgotischen, überreich ausgebildeten Steinlettner befindet sich der Balken, durch den ganzen, s. g. Triumphbogen hindurchgespannt. Auch in der Liebfrauenkirche zu Halberstadt, der jetzigen reformirten Kirche, hängt an der Wand des nördlichen Querschiffes ein Kruzifix von sehr bedeutender Größe, das offenbar dem früheren Triumphkreuz in dieser romanischen Kirche angehörte. Christus ist hier als der „Triumphirende“ [1]) dargestellt.

Auf meiner zweiten Studienreise fand ich im Museum des Dresdener Altertumsvereins eine holzgeschnitzte, lebensgroße Kreuzigungsgruppe, die aus der ehemaligen Marienkirche in Freiberg stammt und zweifellos im Triumphbogen angebracht war, denn auch hier ist der Heiland der „Triumphirende.“ Auch Maria, die auf einer Schlange steht, ist ruhig, mit hochemporgehobenem Haupte, nicht weinend, nicht klagend dargestellt [2]), und nur Johannes führt die rechte Hand betrübt an das umflorte Auge. Seine Füße stehen

---

1) Herr Prediger Hampe an Liebfrauen teilt mir mit, daß in den siebziger Jahren der Bischof Martin von Paderborn diese Kirche besuchte und erstaunt ausrief: „Endlich einmal ein triumphirender Christus am Kreuz!“ Herr Hampe aber legt diesem Kruzifix die Worte in den leise geöffneten Mund: „Seid getrost, ich habe die Welt überwunden!“ Joh. 16, 33.

2) In seiner Trostrede auf den Tod des Valentinian sagt Ambrosius: „Aber es stand Maria unter dem Kreuze ihres Kindes und schaute auf.“ Ich lese, daß sie aufrecht stand unter dem Kreuz — daß sie weinte, lese ich nicht.

auf einer drachenähnlichen Bestie, deren Doppelleiber durch einen Kopf vereinigt sind, so daß die Schnauze in beide Hinterfüße zugleich beißt.

Die Wechselburger Kreuzigungsgruppe (Fig. 5), die dort leider so in die dunkle Chornische der Kirche gerückt ist, daß man kaum oder doch nur sehr schwer etwas von ihr sehen kann, muß man im Dresdener oder Berliner Gips-Museum in guten Abgüssen näher betrachten. Aber auch hier lebt der Gekreuzigte noch, im geneigten Haupte sind die Augen weit geöffnet, der Körper senkt sich und ist deshalb in der Wirbelsäule mehr gebogen als in den vorgenannten Kruzifixen. Ich nehme auch hier an, daß diese Gruppe über dem Lettner im Triumphbogen[1]) sich befand.



Fig. 2. Von der Kreuzgruppe in Halberstadt. (Seitenstück.)

Da diese Gruppe in vorzüglicher photographischer Abbildung eingehend in der Abhandlung des Kaplan Prill „Die Schloßkirche zu Wechselburg, Leipzig, Hugo Lorenz 1884“ beschrieben und bekannt und die Freiberger Gruppe in dem ebengenannten Werke besprochen, auch als Beilage der „Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen von Professor Dr. Steche“ publizirt ist, so wende ich mich nun zu dem Triumphkreuz im Dom zu Halberstadt, das meines Wissens noch nirgends abgebildet und auch nirgends weiter gewürdigt ist.

Es besteht, wie die beigegebenen Zeichnungen (Fig. 1—3) ersehen lassen, aus dem kolossalen, etwa 8 Meter langen Balken, der zwischen die Pfeiler des Triumphbogens gespannt ist, und der an der Vorder- und Rückseite je zwölf Heilige in Nischen in starken Reliefbrustbildern zeigt. Die Figuren an und auf diesem Apostelbalken sind folgende: Christus am Kreuz, ungekrönt, die Füße auf einem sich windenden Drachen stehend. Das Kreuz, an dem Christus befestigt ist, bildet im Querschnitt ein halbes Achteck ⏢, und dieses liegt auf einem zweiten, einem breiteren Kreuze, dessen Enden den Dreipaß bilden. In sehr hohem Relief, fast rund aus der geringen Vertiefung herausgeschnitten, sind die figürlichen Darstellungen in den Dreipässen: im oberen ein Engel mit herabhängendem Schriftbande und der Inschrift J. H. S∘NAZARENVS∘REX∘; in den beiden seitlichen Dreipässen sind zwei fliegende Engel gebildet, die genau wie in Wechselburg das aufliegende Kreuz mit Zartheit und Innigkeit in beiden Händen halten und fliegend es tragen; im unteren Dreipaß liegt hingestreckt Adam, mit sehnigem, altem Körper, langbärtig und mit welliglangen, flott geschnitzten Haaren, in faltenreichem, schön geordnetem Gewand, das Kreuzende mit der einen Hand, mit der andern Hand sich selbst stützend. Unter diesem Dreipaß, die Mitte des Apostelbalkens einnehmend, sind in Relief zwei lebhaft sich bewegende Engel dargestellt, die, die ganze Last des unter-

1) Über Triumphbogen und Triumphkreuz vergl. C. Wernicke, Christliches Kunstblatt, Nr. 5 und 6. 1886.

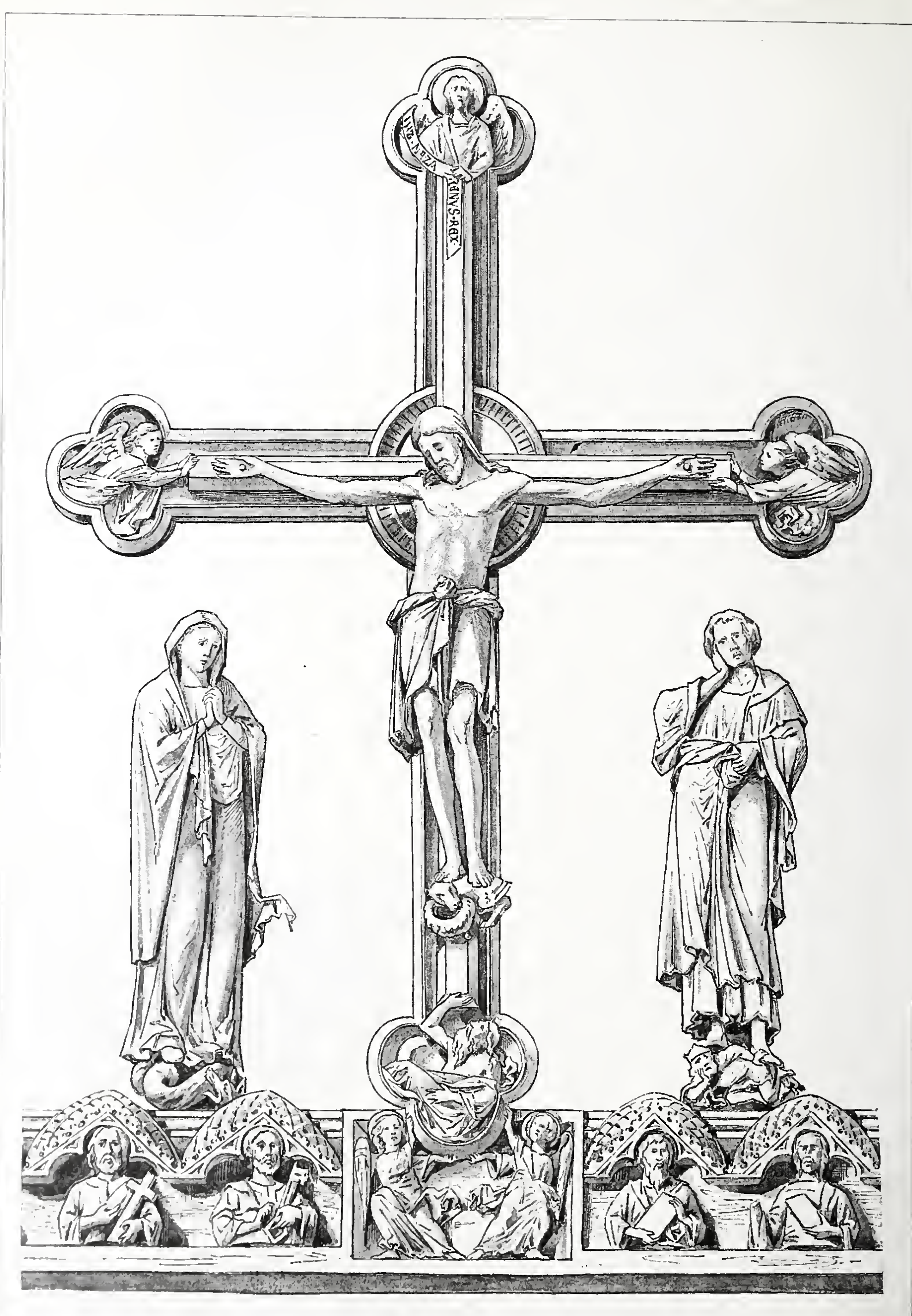


Fig. 1. Kreuzgruppe im Dom zu Halberstadt.
(Mittelstück.)

liegenden, äußeren Kreuzes an den Rändern des Dreipasses tragen. Die Rückseite dieses Reliefs nimmt ein zweites auf, das die beiden Marien und einen Engel am offnen Grabe vorführt: Tod und Auferstehung. Zu Seiten des Kreuzes stehen die etwa 2 Meter großen Statuen Maria und Johannes: dieser auf einer am Boden sich windenden, gekrönten Männergestalt, angeblich das Judentum darstellend, Maria auf einer Schlange; und zu Seiten dieser beiden Figuren zwei Cherubim, sechsflügelig, in einer Hand den goldenen Paradiesapfel haltend, und mit den Füßen auf einem goldenen Rade stehend. Auf der Vorder- und Rückseite, wie oben gesagt, 24 Heiligenbilder. Soweit der Sachverhalt.



Fig. 3. Von der Kreuzgruppe in Halberstadt. (Seitenstück.)

Was die technische Durchbildung dieser ausgezeichneten Holzskulpturen angeht, so sprechen außer den Cherubim, die etwas roher behandelt sind, alle Figuren dafür, daß sie von einer und zwar einer sehr geschickten Hand geschnitzt sind. Nirgends ein Zweifel darüber, wie das Gewand über den Körper fallen sollte, mußte, und dieses ist so energisch, flächig und die Umbiegungen der Falten und Säume so scharf und kantig gehalten, daß die Wirkung eine außergewöhnliche ist. Mich erinnern diese mittelalterlichen Holzskulpturen an Vorbilder der altgriechischen Kunst, sowohl in der Gewandung als auch in den nackten Körperteilen Christi, die gleichfalls an die breite, einfache Behandlung jener Marmorwerke erinnern. Was dann das Seelische im Ausdruck angeht, die Trauer und den Schmerz um den Gekreuzigten, so verrät dieses gerade die eine waltende und selbst ausführende Hand. In allen Köpfen — und es sind deren 38 in diesem hochbedeutsamen Werke — ist der Ausdruck tief ernst und trauernd, die herabgezogenen Augen- und Mundwinkel, besonders in den Köpfen der großen Figuren eigenartig. Die Bildung der Lippen allein verrät schon bei allen dieselbe Hand. (Fig. 4.)

Das Architektonisch-Ornamentale ist allein im Apostelbalken vertreten. Er ist auf beiden Seiten und von der Mitte nach links und rechts in je sechs, also 24 Nischen geteilt, die früher durch niedrige Säulchen getrennt waren und durch kuppelartige Dächer überwölbt sind. Endlich krönen noch Türmchen auf der Rückseite die Lücken zwischen je zwei Kuppeln. Auch diese sind mannigfaltig und dadurch reich gegliedert, wie die Abbildung deutlich ersehen läßt.

Wenn ich nun die Halberstädter Skulpturen neben die aus Freiberg und die in Wechselburg halte, so finde ich, ich will nicht sagen ganz dieselbe, aber doch eine völlig ebenbürtige Meisterhand in diesen Arbeiten wieder. Ja, die Gestalt Christi steht an innerem und äußerem Gehalt über den anderen, und ich finde auch die Verwandtschaft zwischen diesen Holzschnitzwerken und den Sandsteinskulpturen der Goldenen Pforte in Freiberg, sowie den Porphyrskulpturen in der Kirche zu Wechselburg, wie den in Alabaster hoch künstlerisch

durchgebildeten Epitaphien Herzog Heinrich des Löwen und seiner Gemahlin im Dom zu Braunschweig — die nach Lübke 1250 entstanden sind — so groß, daß ich alle genannten Werke diesem hervorragenden Meister und seinen Genossen zuzuschreiben geneigt bin. Alle die angeführten Werke, denen man auch die Kanzelskulpturen [1]) in der Neuwerker Kirche in Goslar als das jüngste zuzählen darf, sind unter sich nahe verwandt und nur je nach den Materialien verschieden behandelt: im Holz breit, flächig, kantig; im Sandstein weicher; im Porphyr mühsamer und im Alabaster höchst vollendet und mit dem größten Verständnis künstlerisch durchgearbeitet. Es drängt sich dem praktischen Bildhauer der Gedanke auf, daß der Meister

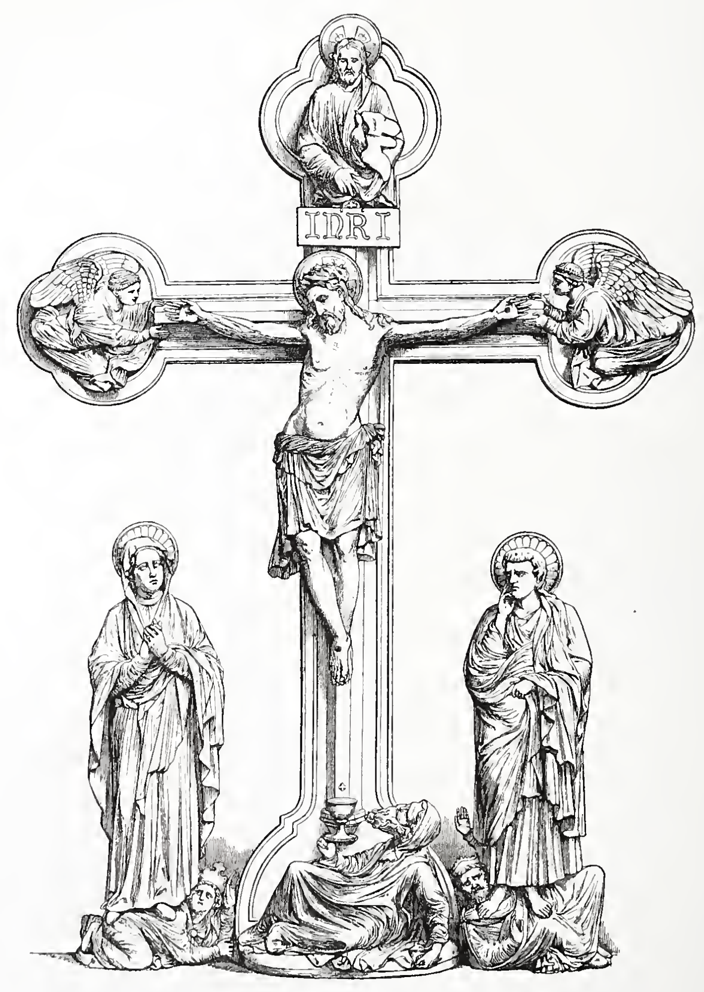


Fig. 5. Kreuzgruppe in Wechselburg.

und seine Klosterbrüder oder Gehilfen von Ort zu Ort, von Bau zu Bau zogen und den Gotteshäusern erst die rechte Weihe durch ihre Bildwerke gaben, die so bedeutsam aus jener Kunstepoche hervorragen.

Die Unterschiede aber in der Darstellung der obengenannten Kreuzigungsgruppen in Freiberg, Wechselburg und Halberstadt bestehen darin, daß in Freiberg und Liebfrauen [2]) in

1) Die ganze Kanzel mit dem darunter stehenden Altar ist leider wiederholt mit dicker Ölfarbe angestrichen.

2) In den Gesichtszügen dieses „Triumphirenden" ist nichts von Todesweh zu sehen, da ist Friede und Freude ausgeprägt, der ein wenig geöffnete Mund könnte keine Klage aussprechen, sondern nur Worte des Trostes und Worte vom Siegen und Überwinden. Man darf ihm die Worte Ev. Joh. 16, 33 in den Mund legen.

Halberstadt (Fig. 5 u. 6) der „triumphirende“, in Wechselburg der „sterbende“, und im Dom zu Halberstadt der „tote“ Christus zur Anschauung gebracht ist. Dieser noch an seiner ursprünglichen Stelle vorhandene Gekreuzigte ist tot, der edelste von allen und in einfachen Formen gehalten; der Wechselburger — um 1220 gemacht — der die Straffheit im Körper noch weniger zeigt als der im Halberstädter Dom, obwohl die Arme die horizontale Lage haben und die Venen an denselben übermäßig stark angeschwollen gebildet sind, lebt noch, er windet sich im Todeskampfe, könnte man sagen; der Freiberger jedoch, wie der in Liebfrauen zu Halberstadt steht hoch aufgerichtet am Kreuz mit völlig horizontalen Armen, mit freudig

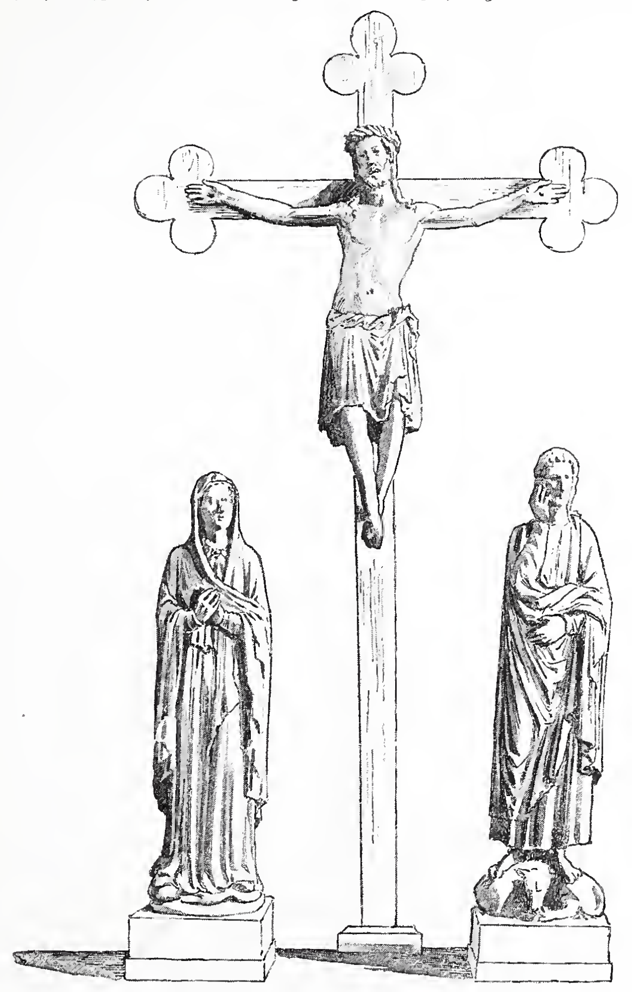


Fig. 6. Kreuzgruppe aus der Marienkirche in Freiberg.

emporgerichtetem Haupt. Das ist der „triumphirende“ Christus! „Kommet her zu mir, alle, die ihr mühselig und beladen seid“, ruft er aus, „ich will euch erquicken.“

Das ist meiner Auffassung nach auch die einzig richtige Darstellung, wie sie in den Triumphbogen gehört; für den Altar sollte der tote, der im Frieden gestorbene, nicht der sterbende Heiland gebildet werden, wie ihn die spätere Zeit mit Vorliebe auffaßte.

Wenn ich nun nach dem Ausgangspunkte dieser Werke mich umsehe, so weit es Deutschland angeht, so glaube ich sagen zu sollen, daß Hildesheim es ist, wo der Samen der Kunstblüte gesäet wurde und aufging, wo von Bernward an andere kunstliebende Bischöfe die Bildnerei pflegten und auswärtige Künstler herbeizogen. Die Chorschranken in St. Michael, in Stucco ausgeführt und modellirt, scheinen mir die Anfänge zu sein. Durch Niedersachsen bis in die Liebfrauenkirche zu Halberstadt ziehen sich diese Stuccoreliefarbeiten hindurch, um

allmählich jenen hochausgebildeten Bildwerken, von denen oben die Rede war, die Wege zu ebnen.

Woher sind diese Künstler gekommen? Sind sie auf unserem Boden gewachsen? Oder kamen sie von Italien oder aus Südfrankreich, wo sie antike Skulpturen gesehen und studirt hatten? Zeigen die Portalfiguren am Dom zu Reims nicht deutlich, daß diese nicht ohne das Studium vorhergegangener Arbeiten der Antike gemacht werden konnten? Ich kann den wissenschaftlichen Beweis dafür nicht beibringen, mein künstlerisches Gefühl und mein praktisches Können haben mich dabei allein geleitet, doch hoffe ich, daß sich wohl jemand, welchem auf diesem Gebiet mehr Erfahrung zu Gebote steht, findet, der es nicht für müßig hält, der Frage weiter nachzugehen.

So will ich es auch halten mit dem symbolischen Teile, namentlich was die liegenden Figuren unter den Statuen Maria und Johannes angeht, und nicht, wie unsere Zeit es liebt, mehr hineinsymbolisiren, als das Mittelalter gewollt hat. Auch die Frage, ob Heidentum und Judentum, das babylonische Weib, Satan oder die Welt unter die Füße der Mutter Jesu und seines Lieblingsjüngers getreten sind, wird von anderer Seite gewiß noch näher zu erörtern sein.

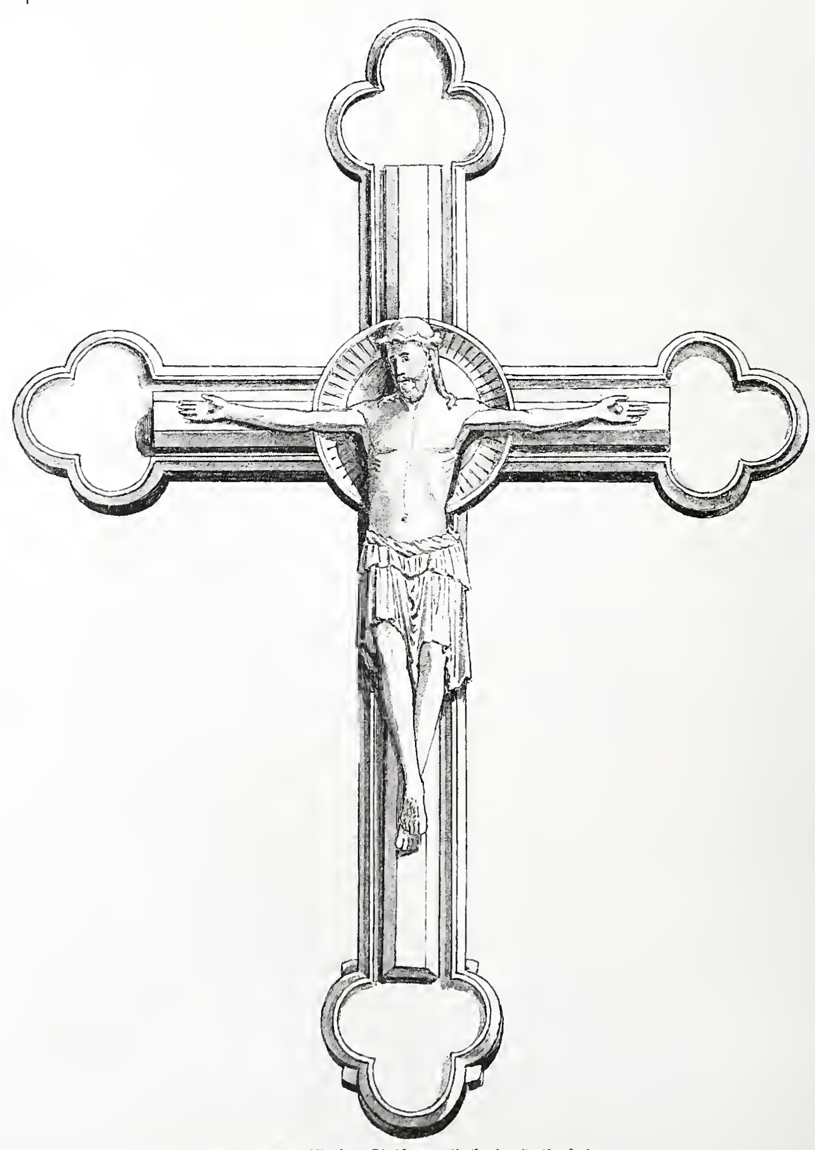


Fig. 7. Kruzifix der Liebfrauenkirche in Halberstadt.

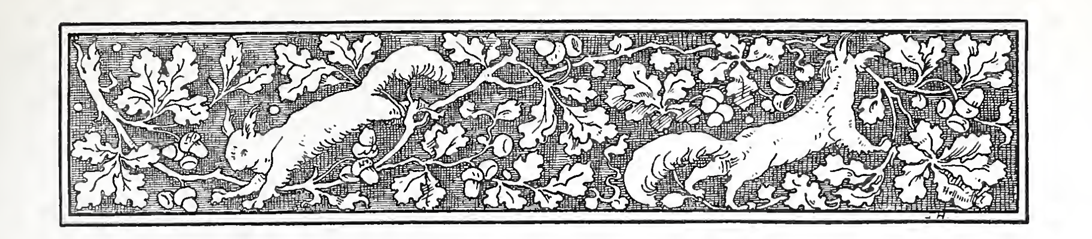


W. Löwith pinx. | Kupferlichtbild v. Dr. E. Albert

NACH DEM DINER

Verlag v. F. A. Seemann in Leipzig. | Druck v. F. A. Brockhaus in Leipzig.





Die internationale Kunstausstellung in München.

Von R. Muther.

Mit Abbildungen.

III.

Nahezu unmöglich ist es, eine Übersicht über das weitverzweigte Gebiet des deutschen Sittenbildes zu geben. Unter den Erzeugnissen der jungen Schule seien die fein empfundenen, koloristisch vortrefflichen Bildchen von Olde und Stremel und die luftig gehaltene Croquetscene von Exter genannt. Paul Höcker hat in seiner „Köchin am Herd“ ein Kabinetsstück feiner Tonwirkung geschaffen, während Klaus Meyer mit seiner „Kleinkinderschule“ diesmal weniger Glück hat. Die Kindergestalten sind zwar gut empfunden, aber die Lichtwirkung ist zersplittert und die Ausführung unsicher, offenbar weil dem Künstler, der bisher nur Holztafeln für seine Bilder verwandte, das Malen auf der Leinwand ungewohnt war. Defregger ist mit einem vorzüglichen Werke aus dem Jahre 1884 „Holzfäller“ vertreten, während Grützner in seinem „Dominikanerkeller“ in immer matterer Weise fortfährt, seine alten Witze zu erzählen. Ein Meisterwerk schärfster Charakteristik hat Brütt in seinem Bilde „An der Börse“ geschaffen, worin die verschiedenen Gruppen, besonders die drei Spekulanten im Vordergrund, ungemein überzeugend behandelt und in geistige Beziehung untereinander gebracht sind. (Vergl. die Abbildung S. 337) Unter den Rokokoscenen haben wir O. Erdmanns „Krankes Prinzeßchen“ (S. die Abbildung S. 333) und die liebenswürdigen Miniaturbildchen von Löwith[1]) hervorzuheben. Otto Erdmann ist vielleicht einer der einseitigsten Farbenkünstler, dessen Art man schon auf zwanzig Schritt Entfernung kennt, aber er handhabt seine Rolle als Rokokomaler mit einer Gewandtheit, die in ihrer gefälligen Wirkung nicht so leicht fehlgeht. Er weiß zudem immer ein neues Motiv aufzutreiben, um den typischen Geschöpfen seiner Palette einen frischen Reiz zu verleihen. Löwith bringt, soviel wir wissen, ein Erstlingswerk seiner Palette auf den Platz und führt sich mit demselben nicht unvorteilhaft ein.

Sehr zahlreich sind die Landschafter erschienen, ohne daß jedoch allzuviel Hervorragendes vorhanden wäre. In Berlin sind zur Zeit Alpenlandschaften modern, wie sie nicht nur von Karl Ludwig, O. v. Kameke und A. v. Heyden, sondern diesmal auch von Eugen Bracht ausgestellt wurden; aus Düsseldorf bringen Osw. Achenbach, v. Bochmann, Oeder und Dücker große Bilder; in München stehen noch immer die altbekannten Meister Wenglein und Willroider obenan, während die jüngere Generation vorläufig nur in P. R. A. Müller einen hervorragenden Vertreter gefunden hat. Der Glanzpunkt der deutschen Abteilung wird wie gewöhnlich durch die virtuosen Leistungen der Karlsruher Landschafter Schönleber, Baisch und Kallmorgen bezeichnet.

Auf dem Gebiete der Tiermalerei sind vier treffliche Bilder Heinrich Zügels zu bewundern, der zur Zeit wohl als der hervorragendste deutsche Tiermaler gelten muß und namentlich auch durch das landschaftliche Ensemble seine Werke zu Perlen von Wahrheit und Beleuchtungszauber zu erheben weiß. Anton Braith stellt drei lebensgroße Kühe, Viktor Weishaupt einen lebensgroßen Stier auf einer Alpenwiese dar; bei beiden Werken läßt Format und Auffassung sofort erkennen, daß sie unter dem Einflusse des bekannten großen

1) Dem vorigen Heft der Zeitschrift in einem Kupferlichtbilde beigefügt.

Bildes von Duez entstanden, wie denn überhaupt der vorjährige Salon einer ganzen Reihe deutscher Maler die Motive für ihre Ausstellungsbilder geliefert hat.

Auf die Herbeischaffung französischer Bilder hat man daher auch beim Arrangement der Ausstellung besonderes Gewicht gelegt in der richtigen Erwägung, daß eine moderne Kunstausstellung ohne Frankreich nicht den Anspruch erheben könnte, ein zutreffendes Bild der europäischen Kunst zu geben. Sind doch die Franzosen, unsere politischen Gegner, in der Kunst mehr als einmal unsere Lehrmeister gewesen — eine Thatsache, die nur falscher Nationalstolz verleugnen könnte. Wie im Mittelalter der Gedanke des gotischen Domes, im vorigen Jahrhundert die Entfaltung des Rokokostils und in der Mitte unseres Jahrhunderts die Verbreitung der Historienmalerei von Frankreich ausging, so ist auch der Ausgangspunkt für die gegenwärtige Strömung, die neue Rückkehr zur Natur, nicht in der historischen Abteilung bei „Unserer Väter Werken“, sondern in dem vornehmen kleinen Saale zu suchen, welcher die „Franzosen aus Privatbesitz“ enthält. Da grüßen sie uns, die lieben alten Meister von Fontainebleau, die, zu Lebzeiten verachtet und den offiziellen Akademikern hintangestellt, heute mit Gold aufgewogen werden und zu den geheiligten Namen der Kunstgeschichte zählen. Millet, Corot, Th. Rousseau, Diaz, Daubigny, Dupré, Troyon, die Schöpfer des paysage intime — sie alle sind mit mehr oder minder guten Proben, der große Jean François leider nur mit wenig bezeichnenden Jugendarbeiten vertreten, für deren Vorführung wir aber doch dankbar sind, da man sonst fast nur in den Privatgalerien der englischen Sammler Gelegenheit hat, die Schule von Fontainebleau zu studiren.

Gleich diesen Klassikern von Barbison gehört auch Bastien-Lepage schon der ruhmvollen Vergangenheit der französischen Kunst an. Die Ausstellung enthält von ihm „La pauvre Fauvette“, ein Mädchen auf der Heide, das die Kühe hütet, ein späteres, wenig bekanntes Werk, das aus der Sammlung Forbes überlassen wurde. Jener Hauch des Jammers, der durch die neueren französischen Romane geht, durchzieht auch dieses Bild, aber nicht tendenziös aufdringlich, sondern in einem zart elegischen Tone ausklingend. Das kranke, hungrige Kind mit seinem schmutzig braunen Kleidchen und dem grauen Kopftuch in der öden, trostlosen Landschaft mit dem erfrorenen Baum und den dürren Disteln prägt sich jedem für immer ins Gedächtnis ein, der es einmal gesehen hat. Es ist ein Musterbeispiel der modernen Stimmungsmalerei, die keine Landschaften mit willkürlicher Verlegenheitsstaffage mehr bringt, sondern die Gestalten, die sie in den Vordergrund setzt, stets von derselben Stimmung beseelt, welche die Landschaft erfüllt. Das Kind ist das natürliche Produkt des Bodens, auf dem es steht, und alle Regungen seiner Seele spiegeln in der Landschaft sich wieder. Ferner ist von Bastien-Lepage noch das kleine Porträt seines Bruders vorhanden, das in jedem Strich den Stempel hoher Künstlerschaft trägt, und das Pleinairporträt seines Großvaters, das die zarteste Naturempfindung mit feinster Farbenstimmung vereint.

Seitdem diese Meister tot sind, hat man in Paris viel Unfug mit dem neuen Prinzip getrieben, hat das Äußerliche desselben in Regeln gebracht und nach dieser Schablone Tausende von Bildern in die Welt gesetzt, die mit den Werken der großen Bahnbrecher oft nichts als das äußere Zeichen der Hellmalerei gemein haben. Immerhin ist im diesjährigen Salon wieder eine beachtenswerte neue Bestrebung hervorgetreten, indem man allmählich daran zu gehen wagte, die Prinzipien des neuen Realismus auch auf ideale Gebiete zu übertragen. Von diesem gegenwärtigen Stand der französischen Kunst kann selbstverständlich die Ausstellung keinen Begriff gewähren, da sie kaum eines der in den letzten Jahren entstandenen Meisterwerke, sondern nur eine Anzahl zufällig zusammengewürfelter Bilder enthält. Daß dieselben überhaupt vorhanden sind, ist hauptsächlich den Bemühungen des in Paris lebenden jungen Augsburger Malers Karl von Stetten zu danken, der auch selbst mit mehreren tüchtigen Arbeiten vertreten ist. Was geboten wird, sind fast durchgängig Werke aus Stettens Freundeskreis, die zwar zum Teil recht gut sind, aber die französische Kunst eben doch nicht vollständiger repräsentiren, als etwa ein Münchener Künstlerstammtisch die deutsche Kunst im Pariser Salon vertreten könnte.

Als das reinste und stimmungsvollste Werk hat wohl die Madonna von Dagnan-

Bouveret zu gelten, deren Erwerb für die Neue Pinakothek allseitig mit Freuden begrüßt wurde. Der Künstler, dessen liebenswürdige Schöpfungen seit Jahren zu den Hauptanziehungspunkten des Salons gehören, hat hier wieder ein äußerst feinsinniges Werk geschaffen, das an weihevoll ernster Stimmung wie an zartem Beleuchtungsreiz der Madonna von Max gleichkommt, ohne an deren krankhaft spiritistischem Zuge zu leiden. Courtois' „Mädchen auf dem Totenbett" ist ebenfalls eine ernst gehaltvolle Arbeit, wenn auch von geringeren malerischen Qualitäten. Unter den übrigen großen Bildern wechseln phantastische mit eklektischen, akademische mit naturalistischen Erzeugnissen ab. Der junge, durch seine historischen Schauerdramen auch in Deutschland bekannte Rochegrosse hat für München einen Tannhäuser gemalt, der ihn von einer neuen Seite zeigt. Mit echt französischer Pikanterie ist der Märtyrer der Minne dargestellt, wie er mit entnervtem Körper kraftlos am Boden liegt, von Rosen bedeckt, von Frauenhaaren umflossen und von nackten Frauenleibern umgaukelt. Dem phantastisch-verschwommenen Inhalt entspricht der helle violette Ton, der heute in Paris auf Bildern wie auf Damenhüten ebenso Mode ist, wie in den Zeiten Delacroix' ein sattes Rot und ein saftiges Blau beliebt war. Den Impressionismus im schroffsten Sinne vertritt der vielseitige Bildhauer Falguière, der seit mehreren Jahren auch als Maler mit steigendem Erfolge thätig ist. Seine „Brandstifterin" und seine „Cretinbuben" fesseln durch die wunderbare Frische der Malerei, die fast den Reiz der Handzeichnung bewahrt, und frappiren in der nötigen Entfernung durch ihre merkwürdig plastische Wirkung, während sie in der Nähe lächerlich formlos erscheinen. Neben der Brandstifterin hängt eine große Haremsscene von Bouchard, offenbar einem Cabanelschüler, wie die „Stummen des Serails" plötzlich mit der seidenen Schnur in dem bunten Weiberschwarm erscheinen, um im Auftrage des Großherrn ein paar schöne Hälse zu erdrosseln — eine akademisch untadelhafte, aber ebenso gefühllose Arbeit, die nichts als einen oberflächlichen sinnlichen Reiz erreicht. Von Benjamin-Constant ist eines seiner Orientbilder, der marokkanische Kadi, von Blanchard eine jener parfümirten mythologischen Damen vorhanden, bei denen der klassische Titel nur die Entschuldigung für die Nacktheit abgiebt. Die Mitte des Hauptsaales nimmt Jules Lefebvre's „Überraschte Diana" ein, ein schon 1879 entstandenes Werk, das aber noch heute als akademisch tüchtige Arbeit wirkt. Die Göttin wie die Nymphen tragen durchgängig goldblondes Haar, das gegenwärtig in der französischen Malerei die Lieblingsfarbe für Frauenhaare ist, während der schwarzhaarige Pariser Frauentypus fast nur noch auf Bildnissen vorkommt. Bezeichnend ist in dieser Hinsicht die auch koloristisch interessante „Femme rouge" des vielseitigen Duez und das Damenbildnis von Courtois.

Unter den übrigen Porträts bemerkt man die wundervoll gezeichneten Köpfe Courtois' und Stettens von Dagnan, ein elegantes Damenbild von Doucet und eins der energischen Gruppenbilder von Fantin-Latour. Aublet führt uns in einem äußerst reizvollen Bilde in das Haus des Komponisten Massenet, wie er am Flügel sitzt, von Blumen und schönen Frauen umgeben. Das Selbstporträt von Anna Bilinska zeigt ungewöhnliche Kraft der Charakteristik mit einem merkwürdig männlichen, beinahe herben, ungemein breiten und markigen Vortrag verbunden, während Raffaelli in seinem manierirten Porträt des Schriftstellers Edmond de Goncourt nur einen beängstigenden Doppelgänger der Natur geschaffen hat. Um diesen Künstler, das Haupt des „Tachisme", in seiner Bedeutung kennen zu lernen, muß man seine malerischen Momentaufnahmen betrachten, in denen durch keck nebeneinander gesetzte Punkte eine frappante Wirkung erzielt ist. Sonst ist von Bildern aus dem modernen Leben nur ein reizvolles Korsobildchen des verstorbenen de Nittis, ein Fischerbild des talentvollen Schweden August Hagborg, ein Sämann von Burnand und ein auf Bastien-Lepage abgezogenes Bauernbild von Salmson zu nennen. Von Francis Tattegrain sieht man wieder eine in schwarz-grauem Ton gehaltene Meerestragödie, von Rapin und Harpignies ein paar feine Landschaften, während Renouf, der 1883 für sein Riesenbild die erste Medaille erhielt, seitdem zurückgegangen und nur mit zwei herzlich unbedeutenden Bildern vertreten ist.

Nachdem es bis vor einigen Jahren den Anschein gehabt, als ob unter dem überwältigenden Einfluß der französischen Neuerungen eine „internationale Kunst“ ins Leben treten wollte, ist heute dieser Taumel schon glücklich überwunden. Die meisten Abteilungen zeigen wieder ein eigenartiges Gesicht, und nur sehr wenige Länder geben sich noch rückhaltlos dem französischen Einflusse hin.

Fast noch ganz unberührt davon erscheint Österreich, wo sich überhaupt seit mehreren Jahren — von der dekorativen Kunst abgesehen — ein gewisser Stillstand bemerkbar macht. Makart und Canon sind tot, und ihre Nachfolger haben nur einen Teil der Erbschaft angetreten. Es ist noch immer viel Talent in Österreich verbreitet, aber man giebt es in kleiner Münze aus und nimmt selten einen Anlauf zu Höherem. Die meisten beschränken sich auf das kleine Genre, und hier spiegelt sich lediglich das lebenslustige, leichtsinnige, vielfach oberflächliche und doch liebenswürdige Wienertum wieder. Alles ist sauber und nett, das geistig Unbedeutendste in den schönsten Farben gemalt, den ernsten Bestrebungen der Gegenwart steht man noch mit heiterer Unbefangenheit gegenüber, so daß kaum eine andere Abteilung der Ausstellung noch weiter vom Naturalismus entfernt ist. Das einzige Werk von großem Wurf in der Konzeption ist noch immer Matejko's „Einzug der Jungfrau von Orleans in Rheims“, die bekannte Riesenleinwand, die seit mehreren Jahren alle Ausstellungen unsicher macht und auch hier bei ihrem Erscheinen wieder allgemeines Entsetzen hervorrief. Ich hatte das Bild schon vor zwei Jahren in Berlin und im vorigen Jahre in Paris gesehen und mache die sonderbare Wahrnehmung, daß es heute nicht mehr so abstoßend wie damals auf mich wirkt. Es rührt eben trotz aller Mängel von einem Manne her, der zwar an Augenschwäche leidet, aber gleichwohl ein großer Künstler ist. Aus seiner Kurzsichtigkeit erklärt sich der unangenehm branstige Ton und die fehlende Luftperspektive. Hat man sich aber an diese Fehler gewöhnt, so wird man von einem gewaltigen künstlerischen Wollen und Können gepackt. Das Ganze ist von überschäumendem dramatischen Leben beseelt und wenigstens keine gemalte Philologie im Sinne unserer deutschen Historienbilder.

Das lebenslustige, farbenfreudige Element, das in den österreichischen Sälen vorherrscht, kehrt mit einer noch schärferen Nuance in der ungarischen Abteilung wieder. Obwohl die meisten ungarischen Maler in München, Wien und Paris arbeiten, spricht sich doch in ihren Werken der ungarische Nationalcharakter deutlich aus. Sie führen den Pinsel grob und urwüchsig, sind ziemlich vulgär im koloristischen Ausdruck, aber in allem offenbart sich ein frischer, derber Humor, ein oft barbarisches, doch starkes Talent. Während die meisten einem ziemlich rohen Pleinair huldigen, ist als Hauptbeispiel der Schwarzmalerei das Bild von Munkacsy zu nennen, das die verderblichen Folgen des Duells im gesellschaftlichen Leben schildern will, aber keinen Fortschritt des Meisters bedeutet. Die beiden Duellanten aus der Zeit Oliver Cromwells, von denen der eine tot am Boden liegt, während der andere mit zusammengezogenen Brauen in finsterer Reue auf den Entseelten blickt, bieten wenig Interesse. Als das Bild zur Zeit des Boulanger-Floquetschen Duells in Paris ausgestellt war, hatte es einen gewissen Tageserfolg für sich, während wir in München kaum mehr als ein gut abgestimmtes Stillleben darin sehen können. Alle übrigen Bilder der österreichisch-ungarischen Abteilung waren schon in Wien ausgestellt und sind in den früheren Heften der Zeitschrift besprochen worden.

Auf ähnlichem Niveau wie Österreich steht Italien, das sich von jeher an den Münchener Ausstellungen eifrig beteiligte und auch diesmal eine reiche Sammlung eingeschickt hat. Während man im vorigen Jahre in Venedig den Eindruck hatte, daß die italienische Malerei sich den französischen Bestrebungen mit Ernst angeschlossen hätte, sehen wir sie heute wieder in denselben Bahnen, auf denen sie vor fünf Jahren auf der Münchener Ausstellung sich bewegte. Von dem kecken, oft rohen Realismus vieler Darstellungen, von den großen Sensationsbildern, vor denen in Venedig die Leute wie gebannt stehen blieben, ist in München nichts mehr zu finden. Und wahrscheinlich ist es gerade das Fiasko der venetianischen Ausstellung gewesen, das die Italiener zu der Rückkehr zu ihrer altgewohnten



Das kranke Prinzeßchen. Nach dem Gemälde von O. Erdmann.

Weise veranlaßte. Italien arbeitet bekanntlich fast nur für seine auswärtigen Besucher, für die Reisenden, die das Meiste ankaufen, was dort an Kunst produzirt wird. Da die Artikel der venetianischen Ausstellung offenbar nicht gangbar waren, ist man also reumütig zu der Richtung zurückgekehrt, von der man sich überzeugt hatte, daß sie zündend d. h. klingend wirkt. Was Italien bietet, ist demnach größtenteils Exportindustrie. Die englische Abteilung versetzt uns in die Privatwohnung eines vornehmen Lords; die spanische macht den Eindruck eines steifen historischen Museums; hier befinden wir uns in der Verkaufslokalität eines Kunsthändlers.

Auf die Anfertigung von Historienbildern, wozu sich ein paar alte Professoren früher noch zwangen, weil es anderwärts zum guten Tone gehörte, hat man heute mit Recht gänzlich verzichtet. Bei der Armut des Landes liegt auch die Porträtmalerei gänzlich danieder, denn die wenigen guten Arbeiten von Gola, Cesare Tallone und Guglielmo de Sanctis können die Regel nur bestätigen. Und da für Museen sehr wenig gekauft wird, so spielt selbst das moderne Zeitgemälde, das Querformatgenre nur eine bescheidene Rolle. Die betenden Frauen in der Kirche von Laurenti, die Einkleidung einer Novize von Vanutelli, der Pifferaro von Simoni, das Jus primae noctis von Fragutti und die große Pferdefurt von dem Florentiner Panerai sind fast die einzigen Beispiele dieser Gattung — geschickt, aber ohne besondere nationale Eigentümlichkeit. Einen Anlauf zu tieferer Empfindung nimmt nur Giuliano in seinem schönen Bilde „In sich gegangen", das ein gefallenes Mädchen darstellt, wie es reuevoll an der Pforte des Elternhauses pocht. An gemütvoller Auffassung und schlichter Charakteristik ist hier wohl das Höchste erreicht, was ein moderner Italiener in dieser Richtung leisten kann.

Das eigentliche Thätigkeitsgebiet der Italiener ist aber nach wie vor das kleine Genrebild, und auf diesem Gebiete ist die Auffassung der Stoffe noch durchaus von der französischen verschieden. Von der sozialen Askese, die von Frankreich aus in die Kunst der meisten anderen Länder überging, gewahrt man in den italienischen Sälen noch nichts. Obwohl die unteren Klassen in dem übervölkerten Italien weit mehr zu klagen haben als in Frankreich, tritt von dem sozialdemokratischen Element, das sich dort in der Malerei breit macht, hier noch nichts hervor. Die Stoffe richten sich ängstlich nach dem Modegeschmack des reichen reisenden Publikums, das keine Dinge zu sehen wünscht, die unangenehme Empfindungen hervorrufen. Noch immer lacht ein ewig blauer Himmel über Italien und noch immer herrscht Sonnenschein und Lebensfreude in den italienischen Bildern. Als Extrakt dieser ganzen Richtung können die „Wäscherinnen am Gardasee" von Ettore Tito gelten. Das sind keine hungernden Weiber, die im Schweiße ihres Angesichts ihr Brot verdienen, wie ein französischer Maler sie schildern würde, sondern es sind die schönsten Mädchen der Lombardei, die lachend und scherzend am Strande knieen; eine steht in wunderbar anmutiger Stellung dahinter, eine stolze, herrliche Gestalt, und der Wind spielt kosend mit ihren Kleidern. Auf dem schönen Bildchen von Corelli blickt man aus einem dunklen Zimmer auf blühende Rosen hinaus. Zezzos giebt eine anmutige Volksscene, das Füttern der Tauben von San Marco auf der venetianischen Piazzetta, worin er wie gewöhnlich feinste Naturbeobachtung zeigt. Chierici hat noch immer mit seinen liebenswürdigen Kinder- und Katzenscenen Erfolg. Monteverde behandelt in seinen „Verirrten Schäflein" — einem Liebespärchen, das vom Pfarrer beim Stelldichein belauscht wird — ein heiter ansprechendes Motiv. De Albertis läßt uns dem Herbstrennen in Mailand beiwohnen. So bietet das italienische Volksleben mit seiner Fülle von Mimik und Grazie noch zahlreichen anderen Malern prächtige Motive. Mailand huldigt, der modernen Eleganz seiner Erscheinung entsprechend, dem Salongenre, Venedig dem Straßengenre, dem ein hoher koloristischer Reiz abgewonnen wird, während Neapel mit der betäubenden Buntheit seiner Via di Roma sich gern in Farbenorgien gefällt. Diesem Umstand, daß die italienische Kunst kein eigentliches Centrum hat, das alles anzieht, verdanken die dortigen Sittenbilder ihre herzerfreuende Mannigfaltigkeit, die den französischen so auffallend mangelt.

Am meisten kommt die Farbenfreudigkeit der Italiener in den zahlreichen Kostümbildern

aus dem 17. und 18. Jahrhundert zum Ausdruck, die uns noch den Einfluß Fortunys, dessen phänomenale Erscheinung sich bekanntlich hauptsächlich in Rom entfaltete, deutlich erkennen lassen. Auch hier sucht man nach irgendwelchem ernsten Gehalt vergeblich. Es sind nur nichtige, kokett spielende Tändeleien, aber von so meisterlicher Technik, daß man sich nicht satt an ihnen sehen kann. Ganz reizend ist Pagliano's „Atelier". In einem mit Antiquitäten vollgestopften Saal eines alten italienischen Palazzo sitzt in einem Drillichrock der Maler mit der Zeichenkohle in der Hand, davor eine Dame in Rokokokostüm, die er malt. Wie vortrefflich ist hier der Eifer in der Haltung des Malers ausgedrückt und mit welchem Ernste posirt die Dame! Das ist nicht eine tote Verherrlichung alten Kunstgewerbes, wie auf den meisten unserer geschichtlichen Sittenbilder, sondern das Ganze ist von reizender Modernität des Empfindens durchweht. Dazu kommen die anderen Kostümbildchen von Pio Joris, Andreotto, Torrini, Gilardi u. a. — durchgängig feine Kunsthändlerware, die aber doch beweist, was für ein Talent in den modernen Italienern steckt, wenn sie auch nur damit spielen. Geziertes, ungesundes Zeug, fade illustrirte Witze oder langweilige moralisirende Darstellungen kommen fast gar nicht vor, sondern neben der merkwürdigen, oft geradezu frechen technischen Routine fesselt überall ein frischer, gesunder, wenn auch nur die Oberfläche streifender Realismus.

Die Landschaft ist ebenso verschiedenartig wie alle anderen Gattungen, bald impressionistisch nur eine Stimmung festhaltend, bald sorgfältig auf die Wiedergabe des ganzen Scheines bedacht. Jene weiten Ausblicke über schönförmige Berglandschaften mit majestätischen klassischen Linienzügen, die das nordische Auge so liebt, kennt der Italiener nicht, sondern wie in der französischen Landschaft tritt auch in der italienischen deutlich die Neigung hervor, nur das Nahe und Intime zu sehen. Wenn man die sämtlichen Landschaftsbilder der Abteilung, die schönen Frühlings- und Herbstlandschaften von Eugenio Gignous, Pompeo Mariani und vielen anderen ohne Bezeichnung vereinigte, so würde bei der Mehrzahl der Gebüsche und blumigen Wiesen ein Nordländer kaum auf den Gedanken kommen, daß die Motive aus Italien stammen. Unter den Marinen ziehen wie gewöhnlich die leicht getränkten Bilder von Ciardi die gerechte Bewunderung auf sich; das venetianische Lagunenbild findet in den bekannten Marinemalern, Bianchi, Campriani, Zanetti und Fragiacomo erprobte Vertreter. Der Mailänder Bezzi, eines der größten malerischen Talente des italienischen Nordens, giebt in seinem „Sonnenuntergang" ein virtuoses Beispiel impressionistisch wirksamer Behandlung. Betrachtet man das Bild aus unmittelbarer Nähe, so wird das Auge wie durch ein Chaos von Farbenquadraten beunruhigt; tritt man aber in die richtige Entfernung zurück, so vereinigen sich die scheinbar unvermittelt nebeneinander gesetzten Farbenflecke zu ungemein frappantem, wahrem und packendem Eindruck.

Es kann keinen größeren Gegensatz geben, als wenn man nach Verlassen der italienischen Säle die holländische Abteilung betritt, in der wir heute mit besonderem Interesse verweilen, da für Deutschland die holländische Kunst bekanntlich der Jungbrunnen geworden ist. Das neue Evangelium, das in Frankreich gepredigt wurde und dem heute die Völker sich beugen, war für die Holländer keine Offenbarung. Die Wahrheit, die sie aus der neuen Lehre ziehen konnten, besaßen sie längst in den Werken der alten großen Meister ihrer Heimat. Ihre Kunst bewegte sich stets in den Bahnen des exakten Naturstudiums; der Naturalismus besaß bei ihnen immer ein staatlich anerkanntes Gepräge; das Pleinair bei Vorgängen im Freien wurde jederzeit als etwas Selbstverständliches betrachtet; die holländische Atmosphäre brachte ganz von selbst eine größere Helle und Luftigkeit auf den Bildern hervor. Die holländischen Werke bieten daher nicht jenes Interesse, das man neu auftauchenden Erscheinungen entgegenbringt, dafür sind sie aber auch frei von den Extremen, an denen bei uns die neue Richtung im Kampf ums Dasein noch krankt. Es fehlen die manieristischen Auswüchse der Hellmalerei; es fehlt die krankhafte Vorliebe fürs Häusliche; auch das Format ist decent geblieben, da die Holländer nie nötig hatten, durch Größe Sensation zu erregen und der durch die Jahrhunderte geschulte Geschmack der Amateurs gerade gegen Mißbräuche in dieser Hinsicht stets sehr empfindlich war.

Auch die Stoffe, die sie behandeln, sind noch die gleichen, welche in der Blütezeit des 17. Jahrhunderts gemalt werden. Sie haben nie die Anmaßung gehabt, über die Grenzen ihrer Begabung hinauszugehen, sondern stets gewußt, daß es besser ist, im Kleinen groß als im Großen mittelmäßig zu sein. Darum bleiben sie noch heute redlich im Lande und stellen ausschließlich die Natur ihrer Heimat dar, zeigen uns die großen Häfen ihrer Seestädte, den anheimelnden Strand ihrer Seebäder, die ruhige Gediegenheit ihres Lebens, ihre schwer genährten Rinder, ihre fetten, fruchtbaren Äcker. Es kommt nicht vor, daß ein holländischer Genre- oder Tiermaler plötzlich von dem Künstlerdünkel befallen wird, ein „Historienbild" zu malen. Und durch diese weise Beschränkung sind feine, liebe Leistungen entstanden, nicht geeignet dem Sensationsbedürfniß der Masse zu dienen, aber der Trost und die Augenweide aller, die, theatralischer Effekthascherei und sensationslustigem Naturalismus gleich abhold, echte kondensirte Kunst genießen wollen. In der Kunstfertigkeit, der technischen Routine hinter den Franzosen zurückstehend, sind sie an gemütvoller Auffassung ihnen weit überlegen. In Israels, den Maris und Mauve hat die Schule von Fontainebleau ihre wahlverwandten Nachfolger gefunden. Sie sind die Klassiker der neuen Richtung.

Der alte Israels hat in seinen Bildern aus dem holländischen Volksleben schon vor Jahren die intime Naturbeobachtung, jene Wahrheit und Ehrlichkeit gehabt, die uns heute an Uhde und Liebermann als etwas Neues frappirt. „Wenn man alt wird", wie herzig lieb ist schon der Titel. Und die arme alte Frau, die sich die Hände am Feuer wärmt, ist eine tiefe, gemütvolle Arbeit, nicht nur mit dem Pinsel, auch mit der Seele gemalt. Nicht minder findet sich in seiner „Nähschule", einem älteren Werke, das aus der Sammlung Forbes für die Ausstellung überlassen wurde, schon das ganze Programm der neuen Richtung vorgezeichnet: die schlichteste Wiedergabe der Charaktere ohne einseitige Bevorzugung des Häßlichen und das feinste Pleinair, das doch nicht aufdringlich wirkt, sondern nur der malerische Ausdruck der Stimmung sein will. Matthias Maris giebt in seiner „Köchin am Herd" ein Kabinetsstück feinster Tonwirkung; und wie versteht es Christoff Bisschop trotz aller Kraft der Farbe und ohne kreidig zu wirken, das Spiel des Lichts auf seine Bilder zu bannen. Auf einem derselben stellt er ein altes Mütterchen dar, das ins Zimmer tritt und die junge Hausfrau um Brot bittet, — das nennt er „Morgensonne". Und wirklich, das ist keine allgemeine unbestimmbare Tageshelligkeit, das ist keine Nachmittagsbeleuchtung, das ist die Morgensonne, die ins Zimmer herein flutet und auf der Diele, auf den Wänden und der roten Decke spielt. Eine so fabelhafte Lichtmalerei ist eine Errungenschaft, die man mit Bewußtsein zuerst bei den Holländern des 17. Jahrhunderts angestrebt hat, aber bei weitem nicht in dem Umfange, wie heute bei uns.

Und nun erst die Landschaftsmalerei der Holländer, die so hoch steht, daß sie vielleicht den Höhepunkt der ganzen Ausstellung bildet! Geistesverwandt ihren großen Vorläufern van Goyen und Ruysdael, wahlverwandt den feinen Meistern von Fontainebleau sind die Holländer heute die Meister der malerischen Stimmung, die Künstler, welche die eigentümliche Poesie der landschaftlichen Natur am innigsten wiedergeben und durch die intime Verbrüderung von Mensch, Tier und Natur Stimmungsbilder im höchsten Sinne zu schaffen wissen. Von Mauve, dem kürzlich verstorbenen großen Meister, sind Schafe, Kühe, eine kleine Schneelandschaft vorhanden, und über allem ruht ein poetischer Zauber, ein träumerisches Empfinden, eine Tiefe der Naturpoesie, wie sie in den anderen Abteilungen kaum irgendwo zu finden ist. Jakob Maris, der noch unter Daubigny sein Auge gebildet, giebt einige entzückende Bilder; Adolphe Artz weiß die beseelte wie die unbeseelte Natur mit gleicher Feinfühligkeit zu belauschen; de Haas stellt Kühe aus, die im hellsten Mittagssonnenschein auf lachenden Wiesen weiden; Oldeveld führt uns zur Abendzeit auf eine Brücke in Amsterdam, die Laternen schimmern, friedliche Ruhe breitet sich aus. Dann kommen die wunderbaren Marinen von Mesdag, die herrlichen Stillleben von Rosenboom und Sande-Bakhuyzen, die herzigen Feinmalereien von Bakker-Korff — wo soll man anfangen, wo aufhören! Die ganze Abteilung ist eine Musterausstellung, überall Licht, Luft und Farbenpoesie, überall Feinfühligkeit der Naturbeobachtung, kein Suchen nach packenden



An der Börse. Nach dem Gemälde von Brütt.

Momenten, keine gequälte Geistreichelei, keine süßliche Sentimentalität. Nichts, was häßlich wäre oder zu dessen Durchführung die Mittel nicht ausreichten. Was man auch darstellt, das giebt man erschöpfend. Darum erfaßt uns vor dem Werken dieser Meister das ästhetische Behagen eines ruhigen Genießens, und wenn wir in die deutsche Abteilung zurückkommen, scheint Hildebrandts „Tullia“ uns brutal und abscheulich, und ein grinsender Mönch flößt uns Entsetzen ein. In dem Umstande, daß gerade in der holländischen Abteilung fast alles verkauft ist, liegt übrigens nicht nur ein günstiger Beleg dafür, daß mit dem großen Aufschwung unserer Kunst allmählich auch der Geschmack des Publikums sich bessert, sondern für unsere Maler auch die Lehre, daß man gute Bilder malen kann, ohne den Zusammenhang mit dem Publikum aufzugeben.

Was Belgien bietet, macht einen weniger abgeschlossenen Eindruck. Die Entwicklung der modernen Kunst ging dort zu sprungweise vor sich, als daß man schon jetzt zu abgeklärten Leistungen hätte kommen können. Mit der Historienmalerei, die einst von Belgien bei uns autorisirt wurde, ists heute zu Ende. Albrecht de Vriendt tritt uns als der letzte Nachkomme Gallaits und de Bièfve's, seine „Huldigung der Genter an Karl V.“ als letztes Exemplar der schwindenden Gattung entgegen. Die greisen flandrischen Würdenträger huldigen dem in der Wiege liegenden Kinde — die greise flandrische Historienmalerei fängt an, kindisch zu werden. Was sonst in Belgien produzirt wird, ist fast durchgängig französischen Ursprungs, obwohl von den im Glaspalast vertretenen Künstlern die meisten vlämisch-niederdeutsche, nur wenige wallonisch-französische Namen tragen. Das alte Vlamland, das Vaterland von Rubens, kreist als Planet um Lutetia's Sonne. Während aber in Holland die edelsten Seiten der neuen Richtung, Naturgefühl und Empfindung sich ausbildeten, kam in Belgien mehr die Bravour und technische Routine zur Entwickelung. Nachdem man auf die Verherrlichung der geschichtlichen Helden verzichtet, warf man sich rückhaltlos dem Courbetschen Naturalismus in die Arme. An die Stelle der geschichtlichen Heroen trat der rohe Haufe, der nun auf den umfangreichsten Leinwandflächen geschildert wird. Mit größtem Geschick und rücksichtslosester Schärfe vertritt diese Richtung Léon Fréderic in seinem dreiteiligen Bilde „Kreidehändler“. Das Ganze ist als mittelalterlicher Flügelaltar gedacht, aber nicht als Apotheose der Arbeit, sondern als Apotheose des Elends. Denn Fréderic zeigt uns nicht gleich Israels das arbeitende Volk, das in bescheidenem Rahmen doch seine Zufriedenheit, sein Glück und seinen Genuß hat — und zeigt uns den Stumpfsinn der Verzweiflung. Eine abgehärmte Hausirerfamilie zieht morgens aus, nimmt mittags auf der Landstraße ihre elende Mahlzeit ein und kehrt abends müde und ohne Gewinn zurück. Der helle, harte Tag bescheint die rohen Gesichter, auf denen der Kampf ums Dasein seine jammervollen Spuren zurückgelassen. Und diesem Elend der Menschen entspricht die trostlose Öde der Landschaft, — weiter kann der moderne Pessimismus, die sozialdemokratische Tendenzmalerei nicht getrieben werden. Zola's Roman „La terre“ ist hier in Farben umgesetzt.

Und unter diesem Bilde des Jammers hängt eine Salondame von Stevens. Brüssel, die Stadt der hungernden Arbeiter und das Eldorado der schwelgenden Demimonde, verkörpert sich in diesen beiden Wesen. Wie dort die Armut bis zum trostlosen Elend gesteigert ist, so äußert sich im Salongenre der Reichtum nicht in bürgerlicher Behäbigkeit, sondern in raffinirtem Luxus. Salon- und Boudoirduft, feinstes odeur de femme strömen uns noch immer bestrickend und bezaubernd aus den Damenbildern des jetzt 60 Jahre alten Alfred Stevens entgegen. Jan Verhaas stellt in lebensgroßem Format ein an der Meeresküste stehendes Mädchen dar, mit flatterndem Kleide den Hut in der Hand. Karl Nys giebt eine junge Dame, die mit einem Affen spielt und dabei ihren pikanten entblößten Nacken zeigt. Niemals werden ernste Stoffe aus dem Leben der Vornehmen behandelt, nur ihre eleganten Toiletten und ihre prunkvollen Zimmer werden vorgeführt.

Erfreulich wie immer wirken auch diesmal die Marinen, bei denen sich die Belgier schlicht und einfach an ihre holländischen Kollegen anschließen. Courtens hat mit seiner großgedachten „Schelde bei Antwerpen“ Erfolg. Eine Reihe koloristisch feiner Clays, die freilich in der malerischen Anordnung nicht ohne Schablone sind, und mehrere tiefe und



Carl Ernst Morgenstern inv. et sculps.

DIE BRÜCKE.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Druck v. Fr. Felsing in München.



leuchtende Bilder von Schampheleer gehören durchweg zum Besten, was in den letzten Jahren in Belgien entstand.

Einen noch viel unselbständigeren Eindruck als die belgischen Säle macht die skandinavische Abteilung. Wie die Skandinavier früher von der Düsseldorfer Schule wenig zu unterscheiden waren, so haben sie sich nunmehr rückhaltlos der Pleinairmalerei hingegeben. Ja, sie scheinen vorzuhaben, die enfants terribles des Naturalismus zu werden, noch französischer als die Pariser selbst zu sein. Und doch läßt sich mit Sicherheit behaupten, daß Bastien-Lepage weder Larssons „Frühling“ mit der blauvioletten, lichtfleckigen Kindergruppe noch den rotblaugelben „Fischverkäufer“ von Kolstö irgendwie gebilligt haben würde. Das einzige Freiluftbild, welches Maß hält und überhaupt zu den besten Erzeugnissen der neuen Richtung gehört, ist der „Spitalgarten“ des jungen, in München lebenden Frithjof Smith. Die kaffeetrinkenden alten Weiber, die spielenden Kinder, der grünende Rasen, die blühenden Apfelbäume und das goldige Sonnenlicht ergeben hier ein Ganzes von ungemein poetisch-anheimelnder Wirkung. Der Stockholmer Akademiedirektor Graf Rosen stellt sein Bildnis des Nordpolfahrers Nordenskjöld aus, wie er in Pelz gehüllt auf dem Polareise steht, eine mächtige wetterharte Gestalt. Normann läßt seine bekannten Brillantfeuerwerke sprühen, während Munthe und Gegerfelt mit seinen Winterbildern, Grönvold mit einem reizvollen Frühlingsbildchen vertreten ist.

Die Amerikaner endlich, welche Dank den Bemühungen Robert Köhlers diesmal vollständiger als auf früheren Ausstellungen erschienen sind, geben nach wie vor ihr Bestes im Holzschnitt, während ihre Malerei noch immer keinen ausgeprägten Charakter zeigt. Die in München gebildeten Künstler sind nach wie vor Münchener, die in Paris gebildeten sind Pariser und streifen zuweilen im Naturalismus an das Unmögliche. Pearce sucht in seiner Schäferin, einem zerlumpten häßlichen Weibe mit Holzschuhen, Bastien-Lepage zu übertrumpfen, hat ihm aber nur das Äußerliche und die Mache, nicht das Innerliche und Stimmungsvolle abgelauscht. Melchers zeigt in seiner Kirchenscene bedeutendes Talent, ohne jedoch über das herkömmliche französische Kompositionsschema hinauszukommen. Robert Köhler hat in seinen strikenden Arbeitern ein fesselndes modernes Zeitgemälde geschaffen. Childe-Hassams Freilichtdamen auf einer mit Azaleenbüschen geschmückten Terrasse leiden an forcirter Beleuchtung und harten, hellroten Tönen, während Bridgeman in seinem Bilde „Auf den Dächern von Algier“ eine fast in Weiß gehaltene und doch sehr lebhaft wirkende Darstellung giebt. Als vorzüglicher Marinemaler erweist sich Harrison, der auch in einer nackten weiblichen Figur, die unter sonnbeglänzter Laube sitzt, ein Meisterstück der Impressionskunst liefert. Die in Paris lebende Deutschamerikanerin Anna Klumpke stellt eine sitzende Dame in Promenadenanzug dar, worin sie großes koloristisches Talent verrät, während Bells blaue Dame durchaus manieristisch wirkt. Gutherz sucht in seinem großen Engelbilde „Lux incarnationis“ den primitiven Stil des Puvis de Chavannes nachzuahmen; in Hitchcocks „Verkündigung“ spukt ein gutes Teil englischen Präraffaelitentums nach. So erhalten wir ein Menu der verschiedensten Stilarten vorgesetzt und haben vorläufig noch keine Veranlassung, an ein Selbständigwerden der amerikanischen Malerei zu denken.

Notizen.

— th. „Die Brücke“. Originalradirung von Prof. Karl Ernst Morgenstern in Breslau.

Der Meister des vorliegenden, empfindungsvoll ausgeführten Blattes, geboren zu München im Jahre 1847, ist ein Sohn des berühmten Landschaftsmalers Christian Morgenstern, des Begründers der Münchener Stimmungslandschaft, der zugleich eine Vermittlung zwischen der Rottmannschen stilisirenden Richtung und einer realistischeren Auffassung in bedeutungsvoller Weise anbahnte. Nach dem Wunsche des Vaters sollte Karl Ernst sich einem gelehrten Berufe widmen, weshalb derselbe das Gymnasium absolvirte, um Medizin zu studiren — invita Minerva, denn schon in seiner frühesten Jugend war die Liebe zur Kunst in ihm

erweckt worden und die Gymnasialferien hatte er zumeist dazu benutzt, an der Seite und unter den Augen seines Vaters Naturstudien zu treiben. Als Christian Morgenstern im Jahre 1867 starb und alle die herrlichen Kunstschätze aus dem Nachlaß des gefeierten Mannes in die Hände des Sohnes fielen, da entschied sich dieser, durch die Betrachtung der zahlreichen Studien und Zeichnungen, der geistreichen Entwürfe aus der Hand des Vaters dazu getrieben, endgültig für die Kunst. Den nicht unvorgebildeten jungen Kunstenthusiasten bildete zunächst Christian Morgensterns bedeutendster Schüler, der liebenswürdige und feinsinnige Josef Schertel, weiter aus. Leider starb Schertel bereits im Jahre 1869. Karl Ernst Morgenstern arbeitete von da ab selbständig, nicht ohne durch den Erfolg seiner Bilder ermuntert zu werden. Doch wurde ihm erst durch den näheren Umgang mit dem gediegenen Theodor Kotsch, an den er sich seit 1875 eng anschloß, deutlich, woran es ihm bis dahin gefehlt: durch die gewissenhafte und freudige Befolgung der Ratschläge Kotschs bildete er sich zu einem genauer beobachtenden Zeichner aus, und erst diese Eigenschaft brachte ihn auf die erstrebte Höhe der Landschaftsmalerei. Als Kolorist bekannte er sich als Bewunderer und aufrichtiger Verehrer Eduard Schleichs d. ä., dessen glänzendes Beispiel auf ihn nicht ohne Einfluß blieb. Ein längerer Aufenthalt in Paris ward vorzugsweise zum Studium und Kopiren alter niederländischer Meister der Landschaftsmalerei benutzt, die ihn stets die sympathischsten Vorbilder waren. Morgenstern weiß die Poesie schlichter Dorfpartien ebenso anmutig zu schildern, wie er stille, vom Winde leicht bewegte Teiche, in denen sich einsame Häuser und Hütten und träumerische Baumkronen melancholisch spiegeln, mit ihrem ganzen traulichen Stimmungselement ansprechend zu malen und zu radiren versteht. Besondere Sorgfalt wendet er der Wiedergabe des atmosphärischen Lebens zu, in welcher er seinem berühmten Vater kaum noch nachsteht. Seit dem Jahre 1880 hatte sich der Künstler am Starnberger See heimisch gemacht, dessen Umgebung ihm die dankbarsten Motive bot. Aus diesem Wirkungskreise berief ihn die preußische Regierung an die königl. Kunstschule in Breslau, an welcher er, zum Professor ernannt, Leiter der Klasse für Landschaftsmalerei wurde. Ein großes Verdienst hat sich Professor Morgenstern dadurch erworben, daß er der Radirung als Erster im Osten Deutschlands eine Stellung verschafft hat; seinen Bemühungen um die Einführung dieses Zweiges der Kunstübung hat die preußische Regierung dadurch die ehrenvollste Sanktion erteilt, daß sie ihn auch zum Leiter der von ihm eingerichteten Radirklasse bestellte, nachdem er auf einer Studienreise nach München, Berlin und Düsseldorf namentlich unter Prof. Forbergs Leitung sich mit allen Eigenheiten und Feinheiten der Radirtechnik durchaus vertraut gemacht hatte. Karl Ernst Morgenstern ist mit dem an poetischen Motiven so ergiebigen Charakter der schlesischen Landschaft rasch bekannt geworden; eine im vorigen Jahre erschienene Mappe „Originalradirungen", die in fast alle Kupferstichsammlungen Deutschlands Eingang gefunden, beweist dies in hervorragender Weise.

---

* Venus, den Amor aussendend, Ölgemälde von Böcklin. Die stimmungsvolle Komposition, welche wir den Lesern in Woernle's trefflicher Übersetzung vorführen, gehört zu den früheren Werken des Meisters und offenbart uns alle Reize und alle Glut der Farbe, welche seinen besten Schöpfungen eigen sind. Die Göttin der Schönheit liegt auf blumigem Boden am Bachesrand unter dichtem Oleandergebüsch hingestreckt und entsendet eben ihren Boten zu Liebeswerbungen, glühende Worte der Sehnsucht ihm nachrufend. Ein warmer Dämmerschein erfüllt das Ganze; nur gegen den Horizont lichtet sich der Himmel und läßt uns die Umrisse einer Villa mit Bogenhallen erkennen. Zu der leuchtenden Karnation und dem Linnen, auf welchem die Göttin ruht, bildet ein dunkelroter Vorhang, der von den Zweigen herabhängt, einen wirkungsvollen Kontrast. Das Bild ging vor einigen Monaten bei der Auktion Penther in Wien in den Besitz des Herrn Fr. Gurlitt in Berlin über.

Ende des 23. Jahrgangs.



A. Böcklin pinx. W. Woernle sc.

VENUS, DEN AMOR AUSSENDEND.

Verlag v. E. A. Seemann in Leipzig. Druck v. F. A. Brockhaus in Leipzig.







Kunstchronik

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst und zum Kunstgewerbeblatt

Dreiundzwanzigster Jahrgang.



Leipzig
Verlag von E. A. Seemann
1888.

Druck von August Pries in Leipzig.

Kunstchronik 1888.

XXIII. Jahrgang.

Inhaltsverzeichnis.

Größere Aufsätze.

Kunstlitteratur.

Korrespondenzen.

Kunstlitterarische Notizen.

Nekrologe und Todesfälle.

Personalnachrichten.

Konkurrenzen und Preisverteilungen.

Sammlungen und Ausstellungen.

Neue Denkmäler.

Vereine und Gesellschaften.

Ausgrabungen und Funde.

Vermischte Nachrichten.

Vom Kunstmarkt.

Berichtigungen und Erwiderungen.

23. Jahrgang. **Kunstchronik** Nr. 1.

1887/88. 13. Oktober.

Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

Herausgeber:

Carl v. Lützow und Arthur Pabst

Wien, Theresianumgasse 25. Berlin, W. Kurfürstenstraße 3.

Expedition:

Leipzig: E. A. Seemann, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. Kühl, Jägerstr. 73.

Die Kunstchronik erscheint von Oktober bis Ende Juni wöchentlich, im Juli, August und September nur aller 14 Tage und kostet in Verbindung mit dem Kunstgewerbeblatt halbjährlich 6 Mark, ohne dasselbe ganzjährlich 8 Mark. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpedition von Haasenstein & Vogler in Leipzig, Wien, Berlin, München u. s. w. entgegen.

Inhalt:

Wiedereröffnung und Bereicherung der Londoner Nationalgalerie.

Dem Andenken an die großartigen Festlichkeiten bei der Jubiläumsfeier der Königin Viktoria reiht sich ein Ereignis an, das jedem Kunstliebhaber in London die größte Freude bereitet haben muß. Wir meinen die Wiedereröffnung der National Gallery mit ihren schönen praktisch eingerichteten Räumlichkeiten. Schon ein vergleichender Blick auf den Plan derselben im vorletzten Katalog (von 1878) und auf den Plan in dem neuen, provisorischen und kurz gefaßten Verzeichnis von diesem Jahre [1]) bezeugt, welche erhebliche Erweiterungen mit der Galerie vorgenommen worden sind. Tritt man aber in das Gebäude selbst ein, so wird man erst sich über den wohldurchdachten Raumluxus zu verwundern haben. Die Bilder, unter denen bekanntlich so manches Juwel sich befindet, sind jetzt nämlich fast durchgehend nur in einer Reihe aufgehängt, in einer der Betrachtung angemessenen Höhe und derart von einander gehalten, daß jedes nach Gebühr mit ruhigem Auge gewürdigt werden kann. Die italienische Kunst ist dabei am meisten bevorzugt worden, da ihr zu den früheren sechs Sälen nicht weniger als fünf neue hinzugefügt wurden, sämtlich mit reichlichem Oberlicht versehen. Freilich macht sich der Mangel an Kabinetten mit Seitenlicht empfindlich geltend, namentlich für die größere Anzahl der niederländischen Gemälde, die ja ursprünglich für ein solches berechnet waren, wie überhaupt die kleineren Bilder. Daß dieser Umstand in der herrlichen Galerie nicht berücksichtigt wurde, ist in der That merkwürdig; um so mehr, da in gar zu vielen Fällen der unvermeidliche Glanz der zum Schutz der Bilder verwendeten Glasscheiben den Beschauer geradezu in Verzweiflung zu bringem im stande ist.

Abgesehen davon ist die Verteilung der Kunstwerke nach Ort und nach Zeitbestimmung im Ganzen trefflich durchgeführt und bietet, besonders beim Studium der verschiedenen Richtungen der italienischen Malerei, eine angenehme Erleichterung.

Eine andere interessante Wahrnehmung, die sich aus dem Vergleich des neueren mit dem älteren Katalog der Nationalgalerie ergiebt, ist die der vielfachen neuen Erwerbungen die in den letzten zehn Jahren gemacht worden sind. Man entnimmt sie am leichtesten aus dem Register der Ankäufe nach der Jahresfolge, das am Ende des Bandes abgedruckt ist. Es finden sich darunter gar manche wichtige und einer großen öffentlichen Sammlung durchaus würdige Werke.

Wir nennen erstens unter den Toskanern, außer zwei kleinen altertümlichen Bildchen von dem Sienesen Duccio di Buoninsegna, ein großes Madonnenbild von dem seltenen, in Toskana thätig gewesenen Domenico Veneziano. Von Ridolfo del Ghirlandaio hat die Galerie eines seiner wichtigsten Tafelbilder aus dem Hause Antinori erwerben können, eine Kreuztragung mit zahlreichen Figuren, von Jacopo

1) The abriged Catalogue of the pictures in the National Gallery. London 1887.

da Pontormo ein höchst geniales Werk (eine Episode aus der Geschichte des Josef), welches von Dr. Jean Paul Richter in seinem kritischen Werke über die Galerie bereits seiner geschichtlichen Bedeutung gemäß gewürdigt worden ist.[1]) — Von Luca Signorelli kann sich nunmehr die Sammlung rühmen, ein ganz echtes, würdiges Gemälde aufzuweisen: Christi Beschneidung, mit zehn lebensgroßen Figuren, großartig gehalten und von ernster Stimmung. — Anders verhält es sich mit dem lieblichen, als Predellenmaler besonders glücklichen Eklektiker Francesco Ubertini, genannt il Bachiacca. Von ihm sind vor kurzem zwei farbenreiche, anmutig belebte Breitbilder erworben worden, in welchen, gewissermaßen erzählender Weise, verschiedene Episoden aus dem Leben Josefs und seiner Brüder geschildert sind.[2]) — Das Hauptstück unter den Werken der umbrischen Schule ist das wohlbekannte und vielfach besprochene Madonnenbild der Familie Ansidei von Raffael, welches im Jahre 1885 vom Herzog von Marlborough für den Preis von 72000 Pfd. Sterl. verkauft wurde. Wiewohl ein wichtiges Glied in der Folge der Werke des Urbinaten, gehört es doch jener Übergangsperiode an, die in seinen Gemälden nicht eben als die beste Zeit zu betrachten ist.

Wohl die erfreulichste Wirkung von allen Räumlichkeiten in der neuen Einrichtung macht der große venetianische Saal, auf den die Engländer, die ja an der farbenprächtigen Kunst der Venetianer das größte Wohlgefallen haben, wahrhaft stolz sein dürfen. Auch für diesen Bereich haben die letzten zehn Jahre viel Neues gebracht. Um hier nur das Beste zu erwähnen, beginnen wir mit einem Jugendbilde des ehrwürdigen Vaters der venetianischen Malerei, Giovanni Bellini (im neuen Katalog selbst noch nicht verzeichnet), worin der Meister sowohl in der Hügellandschaft als auch in der überschlanken Gestalt des stehenden Heilandes, von dem ein knieender Engel das Blut aus der Seitenwunde auffängt, ganz besonders noch an seinen Vater Jacopo gemahnt. Hieran reiht sich unter den Porträts ein Kleinod von der Hand des Bruders, Gentile Bellini, welches möglicherweise den Perspektivlehrer Gentile's und Giovanni's, den greisen Girolamo Mulatini, (eine höchst edle Gestalt) darstellen könnte. Diesen Erwerb verdankt die Galerie Herrn Dr. Jean Paul Richter, der seinen englischen Freunden auch bei anderen Gelegenheiten zur Seite stand.[3])

1) Italian Art in the National Gallery by J. P. Richter. London, Sampson Low 1883.

2) Stücke der Kartons dazu im Louvre. In den Uffizien eine Rötelzeichnung (als Franciabigio).

3) Nicht zu vergessen zwei von der Direktion der Galerie gleichzeitig bei ihm erworbene Turnierbilder, in malerischer und in geschichtlicher Hinsicht beachtenswerte Stücke mit zahlreichen und zierlichen Figuren, von dem alten seltenen veronesischen Quattrocentisten Domenico Morone.

Geradezu ergreifend ist ein bei Herrn Molfino in Genua erworbenes männliches Bildnis.[1]) Wiewohl Prof. Schmarsow es neulich als ein Jugendbild des Perugino zu bestimmen gesucht hat, ist doch vorauszusehen, daß demselben kaum jemand sonst noch den ausgeprägten Charakter eines Werkes von Antonello da Messina, als welches es von jeher gegolten hat und von der Galeriedirektion auch aufgenommen wurde, abstreiten dürfte. Ein zweites Bild von Antonello, aus der Sammlung Hamilton, stellt den Gekreuzigten dar; es erinnert in manchen Stücken an sein Bildchen in Antwerpen.

Dem großen Namen des Andrea Mantegna entspricht wenigstens ein neuer Ankauf, eine Grisaille mit der Darstellung einer sonderbar gedachten Dalila, im Begriffe dem Simson die Haare abzuschneiden, als Symbol eines treulosen Weibes gedacht, da auf dem danebenstehenden Baumstamm zu lesen ist: Foemina diabolo tribus assibus est mala peior.[2])

Unter den späteren Italienern ist außer einer Komposition des Bergamasken Cariani, eine der feinsten Schöpfungen von Bonifazio Veronese, aus seiner frühen, dem Palma am nächsten stehenden Zeit, hervorzuheben. — Aus dem Nachlasse der Schwestern Solly stammt ein Familienporträt des Lorenzo Lotto, klar und naiv, aber etwas steif in den Bewegungen. Tiefsinnig und in der reizendsten Farbenstimmung aufgefaßt ist hingegen das Bildnis eines päpstlichen Protonotars, das gewiß demselben Meister zugeschrieben werden darf.

Die Abteilung der ferraresischen Schule hat sich mit einer kostbaren Episode zur Geschichte vom Mannasammeln in der Wüste bereichert, (aus Dudleyhouse) von der Hand des in neuester Zeit mit Recht hochgeschätzten Ercole di Roberto.

Für die lombardische wurde schon seit 1879 in Mailand ein Triptychon von Ambrogio Borgognone erworben, schön erhalten und von der reinsten Empfindung durchdrungen. Der großartige und poetische Sodoma hingegen ist nur durch ein kleines Andachtsbild vertreten, dem jedoch sein angeborener Schönheitssinn und die flotte Ausführungsweise durchaus eigen sind.

Zum Schlusse können wir nicht umhin zu den lombardischen Gemälden auch das große Tafelbild

1) Unbärtiges Jünglingsantlitz in Dreiviertelansicht nach links.

2) In der Braunschen Photographie vortrefflich wiedergegeben.

der „Jungfrau in der Grotte“ zu zählen, welches als Originalwerk von Lionardo da Vinci im größeren toskanischen Saal aufgestellt ist. Nichts könnte anziehender sein als ein eingehender Vergleich dieses Werkes mit dem ähnlichen, in der Galerie des Louvre befindlichen Gemälde. Abgesehen von der Provenienz sprechen die sichtbaren Merkmale entschieden zu Gunsten des aus dem Besitze Franz' I. stammenden Bildes, in welchem, wenn der Ausdruck gestattet ist, alles sowohl geistig als auch körperlich schlanker erscheint, von den mit der größten Liebe studirten Grasbüscheln und Blumen bis auf die einzelnen Formen der Figuren; dazu kommt die zarte Behandlung der Haare und der Faltenmotive.

Da die bekannte Firma Ad. Braun in Dornach beide Gemälde nach dem neuesten vollkommenen Verfahren, trotz der dunklen Farben, die in beiden vorwalten, überraschend schön reproduzirt hat, wie sonst noch manche andere Kunstperlen, so kann genannter Vergleich schon durch die zwei großen Photographien mit vielem Nutzen angestellt werden. [1])

Gustav Frizzoni.

1) Sie tragen die Nummern 1093 (London) und 460 (Paris) in dem kürzlich herausgegebenen reichhaltigen Kataloge.

Gegen die Kunstausstellungen.

* Das moderne Ausstellungswesen begegnet wachsendem Widerwillen. Weltausstellungen kommen, wie es scheint, nur noch in Australien zustande. Und auch gegen Kunst- und Gewerbeausstellungen von kleinerem Zuschnitt regt sich eine immer lebhaftere Opposition. Otto von Leixner, ein Autor den niemand der Lieblosigkeit gegen die Welt und Kunst von heute wird zeihen wollen, ist ebenfalls kürzlich mit einer Broschüre, die den obigen Titel führt [1]), in die Reihe der Gegner des modernen Ausstellungstreibens getreten, und hat sich nicht mit negativer Kritik begnügt, sondern eine Reihe von Reformvorschlägen gemacht, welche Beachtung verdienen.

Er charakterisirt den gegenwärtigen Zustand zunächst mit folgenden scharfen Worten: „Die Grundsätze, nach welchen jetzt Kunstausstellungen ausgeführt werden, sind für Kunst, Künstler und Geschmacksbildung gleich schädigend. Sie züchten die Mittelmäßigkeit, wie unsere Kunsthochschulen es thun; sie sind zu Märkten hinabgesunken, zu Vergnügungsplätzen geworden, wo halbe und ganze Welt sich herumtreibt bar jeden idealen Sinns, aber bis zum Platzen voll mit schönklingenden Urteilen. Sie beleben und wecken weder Kunstsinn noch Kunstverständnis, sondern züchten nur den Wortschwall, welcher durch Tages- und Wochenblätter sich ergießt und endlich in der Wüste des Salongeschwätzes elendiglich versandet.“

Es ist richtig, und wird in den Kreisen ernster Künstler gewiß nicht bestritten, daß der moderne Kunstbetrieb immer mehr in äußerliche Gewandtheit, handwerkliche Technik, Chic und Bravour sich verliert. Die Kunstschulen folgen diesem Zuge der Zeit. An Stelle der Wahrung idealen Sinnes trat die Dressur. Der Lehrgang wird immer mehr darauf eingerichtet, die massenhaft zuströmenden Schüler möglichst bald in den Besitz aller jener Äußerlichkeiten zu setzen, welche dazu befähigen, ein Bild zu malen, einen Kopf zu modelliren. „Ein riesig geschickter Mensch“, — ist das Epitheton, das die Lehrer dem Lieblingsschüler mit Stolz erteilen. „Fast alle diese sogenannten Künstler wollen nun vom Pinsel oder Meißel leben, müssen es zumeist auch. Also vor allem Gangbarkeit der Produktion! Aufsehen machen! Der Eitelkeit, der versteckten Lüsternheit fröhnen! Und das beste Mittel, sich bekannt zu machen, sind die großen Ausstellungen.“

Die Ausstellungskommissionen, die Jury's können beim besten Willen und Wissen den nachteiligen Folgen des hieraus entstehenden Massenandrangs nicht widerstehen. „Man will den ehemaligen Zöglingen der Kunstschulen, dem unter staatlichem Schutz gezüchteten Nachwuchs, nicht die Möglichkeit abschneiden, ein Bild an den Mann zu bringen. Man weiß, daß der eine in gedrückter Lage ist und sich kaum ernähren kann, der andere für Weib und Kind sorgen muß“. Das Resultat ist eine Reihe weiter Säle voll handwerksmäßiger Arbeiten, selbst bis zur „unerlaubten Mittelmäßigkeit“.

Und das Publikum, das diese Märkte besucht! Der Geistesadel, die wirklich Kunstgebildeten, die echten Kunstfreunde von gediegenem Geschmack sind natürlich darunter in verschwindender Minorität. Die Menge besteht aus „denjenigen, welche in eine Kunstausstellung nur gehen, weil es auch andere thun. Dieser Menge zu Liebe werden Konzerte veranstaltet, Panoramen aufgestellt, Osterien errichtet, griechische Feste gegeben“ u. s. w. „Je mehr diese Menschen zu sehen haben, desto lieber kommen sie, und nur ihr Eintrittsgeld macht das Ganze zu einem lohnenden Geschäft.“

Zu der Massenanhäufung von Gemälden und Bildwerken kommt das Gewoge der vielen Menschen, deren Mehrzahl nicht durch ein einziges geistiges Band mit der Kunst verbunden ist. Es erklärt sich zum Teil gewiß auch aus diesem Charakter der modernen Ausstellungen die traurige Thatsache, daß die Kauf-

1) Gegen die Kunstausstellungen. Zwecklose Randglossen von Otto von Leixner. (Sonderabdruck aus der „Deutschen Roman-Zeitung“, Otto Janke's Verlag.) Berlin, Walther & Apolant. 1887. 8.

lust des Publikums immer mehr abnimmt. Wer soll denn auch Lust zum Kaufen bekommen in solcher Atmosphäre, welche jede Begeisterung ersticken muß?

Nun zu Leixners Vorschlägen! Er behält dabei zunächst Deutschland und Österreich im Auge und verlangt

Erstens, daß die Zahl der Ausstellungen und der Aussteller beschränkt werde. Nur alle drei Jahre solle man eine „Festausstellung“ (so will er die neuen Unternehmungen genannt wissen) abwechselnd in Berlin, München und Wien veranstalten. Zur Ausstellung gelangen nur 300 Gemälde, 100 Aquarelle, Zeichnungen und Stiche, 100 Werke der Bildhauerei. Von niemandem wird mehr als ein Werk angenommen. Auch früher Prämiirte unterstehen der Jury.

Zweitens. Leiter des Unternehmens ist das Deutsche Reich, beziehentlich Österreich. Es beauftragt bestimmte Künstler mit der Bildung von Ausschüssen in den Hauptorten des Kunstbetriebes. Diese fordern die besten Künstler ihres Bezirkes zur Teilnahme auf und entscheiden über vorläufige Annahme. Die eingesandten Werke unterliegen einer aus den besten Künstlern und Kunstrichtern zusammengesetzten, zugleich als Hauptausschuß fungirenden Aufnahmejury. Dieser Hauptausschuß stellt auch die Liste der einzuladenden fremden Künstler auf und entscheidet über die Annahme ihrer Einsendungen. Die Kosten trägt der Staat. Er nimmt viermal in der Woche ein mäßiges Eintrittsgeld; an drei Tagen ist freier Eintritt. Der Reinertrag kommt den Lehrmittelsammlungen der staatlichen Kunstschulen zugute.

Drittens. Die Ausstellung ist so einzurichten, daß dem Beschauer ein möglichst ungestörter Genuß vermittelt wird. Durch Zwischenwände, Teppiche u. dgl. werden einzelne kleinere Räume geschaffen, in denen nur wenige Werke Platz finden. Der sonstige Schmuck der Räume hat nur den Zweck, Stimmung für die Kunstwerke zu schaffen, alle störenden Einflüsse fern zu halten.

Viertens. Jede jahrmarktsmäßige Nebenausstellung und die Abhaltung von Musikaufführungen sind grundsätzlich ausgeschlossen.

Fünftens. Ebenso bleibt ausgeschlossen jede Auszeichnung der Künstler durch Orden, Medaillen oder gar durch den Professortitel.

Das ist im wesentlichen der Inhalt von Leixners Vorschlägen, denen man die streng ideale Grundtendenz nicht absprechen kann. Es fragt sich nun allerdings, was unsere Ausstellungspraktiker dazu sagen, ganz abgesehen von dem Gros der Künstler, auf deren Halloh man gefaßt sein muß. Auch ihnen wird übrigens klar geworden sein, daß es auf dem Wege des heutigen Ausstellungstrouble's nicht weiter geht, da ja die Käufer sich immer mehr verlaufen. Vor allem aber sollte der Staat es sich denn doch ernstlich überlegen, ob es ihm zustehe, bei den Jahrmärkten der jetzigen Kunstausstellungen noch ferner den Protektor zu spielen. Für den Staat gelten nur die ernsten Interessen der Kunst. Spital und Reklame mögen den Genossenschaften, den Vereinen und Händlern überlassen bleiben!

Ein von D. B. illustrirtes bei Mathes Stöckel in Dresden im Jahre 1585 erschienenes Buch.

In der kgl. öffentlichen Bibliothek zu Dresden befindet sich ein kleiner Quartband eines ungenannten Verfassers, betitelt „Von den losen Füchsen dieser Welt / gantz kurtzweilig zu lesen / vnd auch allen Menschen nützlich zu wissen / Mit schönen Figuren gezieret. MDLXXXV.“

Außer einem Titelbild und einem ungezählten Bilde auf Blatt C hat dasselbe 10 gezählte „Figuren“, deren neunte auf einem niedrigen an den unteren Rand des Blattes gezeichneten Steine das Monogramm D B trägt. Der Verfasser des Buches und der Zeichner der Figuren, resp. der Holzschneider, beide haben ihre Anonymität gut zu wahren gewußt, ja noch mehr, außer in einem alten Schulprogramm, betitelt „C. A. Freyberg., Von den allerersten und ältesten Buchdruckern zu Dreßden . . ., Dreßden 1740,“ und außer in Gräße's Trésor des livres rares sucht man den Titel vergebens. Selbst Ebert, der ja Oberbibliothekar der Dresdner Bibliothek war, und der das Werk in seinem Bibliographischen Lexikon hätte verzeichnen und mit einem * als in Dresden zu finden hätte bezeichnen müssen, kennt es nicht. Es hat sich nun aber gezeigt, daß dieses Fuchsbuch in Wirklichkeit nichts weiter ist, als eine freie Übersetzung von Jean Bouchets zuerst etwa im J. 1501 in Paris erschienenen Les Regnars trauersant les perilleuses voyes Des folles fiances du monde, welches vom Verleger trügerischer Weise dem damals sehr beliebten Sebastian Brandt zugeschrieben wird. Bezüglich der Illustrationen unseres Werkes schreibt der unbekannte Herausgeber in einer „kurtzen Erinnerung an den gutherzigen Leser“: „Weil auch diß Büchlein (das französische Original) mit. Eylff Figuren gezieret / vnd die vor Alters / weil die Künste jetziger Zeit sehr hoch gestiegen / nicht sonderlichs ansehen gehabt / habe ich dieselben auffs newe Reissen vnd Schneiden lassen / . . .“, er hätte aber getrost schreiben können, er habe andere zeichnen lassen, denn wirklich haben wohl sämtliche Bilder Füchse, d. h. schlechte, verschmitzte Menschen, und ihr Treiben zum Gegenstand, sogut wie im französischen Originale, aber sein Zeichner ist ganz frei verfahren und hat sich nicht

an die Vorlagen gehalten, in künstlerischer Beziehung auch nichts Besseres geliefert. Wer dieser D B sei, ist leider nicht zu ergründen. Von allen in Naglers Monogrammisten vorkommenden D's scheint nur der um 1557 in Wittenberg gelebt habende Maler und Zeichner aus der Schule Kranachs in Betracht zu kommen, der viele Zeichnungen zur Illustration von Werken aus Wittenberger Druckereien lieferte, und dessen Monogramm sich, wie auch Nagler anführt, z. B. auf einem bestimmten Bilde, — Joseph und Potiphars Frau, — dreier verschiedener in je zwei Auflagen erschienener Bücher auf einem ähnlichen Steine wie in unserem Fuchsbuche findet.

Einsender kann hier Nagler in etwas berichtigen. Derselbe giebt als erstes der drei Bücher richtig an Icones catecheseos et virtutum ac vitiorum illustratae numeris Johannis Hofferi. Coburgensis. Vitebergae apud haeredes Georgii Rhavv 1557, Klein 8, aber die zweite Auflage davon, von der er schreibt „Sie scheint aus der Offizin des G. Schnellboltz hervorgegangen zu sein", ist am Schluß mit dem Vermerk versehen Excudebat Johannes Crato Anno 1560. Das zweite Buch, Catechesis scholae Goltpergensis, scripta a Valentino Trocedorfio . . . Vitebergae Anno 1558 läßt Nagler Folio sein, es ist aber in genau demselben kleinen Oktav wie die ihm unbekannte 1561 bei Johannes Lufft erschienene Ausgabe, und wie drittens die Icones Catecheseos etc. carmine elegiaco expositae ac illustratae a Hieronymo Osio, welche 1565 und 1569 erschienen. Die Holzstöcke zu sämtlichen Bildern sind offenbar von Hand zu Hand gewandert, denn die Bilder aller drei Werke sind dieselben und jeder Verfasser hat offenbar nur andern Text zu ihnen gemacht. Um dem Zeichner, resp. Holzschneider auf die Spur zu kommen, hat Einsender unter anderm des Balthasar Mentz Syntagma epitaphiorum, quae in inclyta septemviratus Saxonici metropoli Witeberga, diversis in locis . . erecta conspiciuntur, Magdeburgi 1604 durchforscht, und ist dabei auf einen gewissen Donatus Busser gestoßen, von dem er angiebt, er sei comes Palatinus, Eques auratus, et civis Romanus gewesen, und dem er in einem Gedichte nachrühmt

Quod virtute sua, quod multis artibus, hosce
Tam magnos clarosque exuperarit avos.

Bedenkt man nun, daß besagter Mentz von Niemeck selbst, der Rektor und Pfarrer war, das Schneidemesser handhabte, um seine eigenen Schriften mit Holzschnitten zu versehen, so wäre es ja auch nicht unmöglich, daß der „in vielen Künsten" seine Vorfahren übertreffende erst 1601 gestorbene und in Lüben begrabene Jurist Busser der gesuchte D B gewesen, — indes soll dies nur eine Vermutung sein. Übrigens kann hier noch mitgeteilt werden, daß das Monogramm des Balth. Mentz sich außer in den von Nagler, Monogrammisten, Bd. 1. S. 850—851 aufgeführten Werken auch in dessen Syntagma epitaphiorum liber 4. p. 108 auf einem Holzschnitte findet, welcher eine Sargbahre, bedeckt mit dem Leichentuche und geziert mit dem von Schulenburg'schen Wappen darstellt. Auf den Rückseiten der Titelblätter des Syntagma aber befindet sich je ein Holzschnitt, und zwar in liber I. Witechindus Rex Saxonum, der angebliche Gründer Wittenbergs, in liber 2. Witeberga Metropolis Electoratus Saxoniae, in liber 3. Balthasar Mentz selbst, und endlich in liber 4. Pelicanus Menciorum, d. h. das Mentz'sche Wappen mit dem sich selbst zum Besten seiner Jungen in die Brust hackenden Pelikan. Letzteres mit den Initialen B und M links resp. rechts von der Helmzier versehen, ist auch auf den vorderen Deckel des ledernen gepreßten Einbandes des Exemplares der königl. öffentlichen Bibliothek gepreßt.

P. F. Richter.

Kunstlitteratur und Kunsthandel.

* **Der Katalog des Rijksmuseums in Amsterdam** von Abr. Bredius hat in seiner von uns bereits erwähnten, kürzlich erschienenen dritten Auflage, abgesehen von zahlreichen Verbesserungen im Einzelnen, auch eine neue Gesamtanordnung erfahren. Die verschiedenen Bestandteile der Sammlung (alte Galerie im Trippenhuis, Museum van der Hoop u. s. w.) bilden nicht mehr, wie in den beiden ersten Auflagen, getrennte Gruppen mit eigener Bilderfolge, sondern das Ganze ist jetzt in ein Alphabet gebracht und mit einer durchlaufenden Nummernfolge versehen. Die Benutzung des Verzeichnisses wird dadurch sehr erleichtert. Ein kurzer Nachtrag umfaßt fünf neu hinzugekommene Bilder.

x. — **Im herzoglichen Palaste der Gonzaga in Mantua,** dem Palazzo Ducale und Palazzo del Te sind, bevor die beabsichtigten Wiederherstellungsarbeiten begonnen hatten, vom Photographen M. Lotze in Verona einige 60 Aufnahmen gefertigt. Die sehr gelungenen Blätter zeigen außer den Wand- und Deckengemälden des Mantegna, Giulio Romano und Primaticcio eine Reihe interessanter architektonischer Details; unter anderen die reichen, teils vergoldeten Holzdecken in den Sala del Giuramento, Sala di Troja, Camerino der Isabella d'Este, Sala dei Capitani. Sala della Virtù, ferner Einzelheiten aus dem Atrio dei Marmi, dem Paradiso, den Korridoren, Kinderfriese in Stucco und in Malerei u. s. w. — Den Vertrieb der Photographien besorgt für Deutschland die Firma Paul Bette in Berlin.

Ausgrabungen und Funde.

*** **Die bei den Ausgrabungen in Mantineia aufgefundenen drei großen Reliefs,** welche den musikalischen Wettkampf zwischen Apollo und Marsyas darstellen, sind nach Athen gebracht worden. Marsyas erscheint mit der phrygischen Flöte, Apollo mit der Lyra, umgeben von den das Schiedsrichteramt ausübenden Musen. Viele Gründe sprechen für die Annahme, daß man es hier mit den von Pausanias erwähnten Reliefs zu thun hat, welche den Sockel der von Praxiteles angefertigten Statuen des Apollo, der Artemis und der Leto umgaben. Gewiß ist indes das eine, daß diese Reliefs den schönsten Erzeugnissen der antiken griechischen Kunst angehören und daß sie das Athenische Centralmuseum um bedeutende Kunstwerke vermehren.

Konkurrenzen.

*** **Die Konkurrenz um die Ausführung der Bronzethüren für die Portale des Kölner Domes,** zu welcher Architekt

Linnemann in Frankfurt a. M., Bildhauer Schneider in Kassel, Professor Otzen in Berlin, Direktor Essenwein in Nürnberg und Bildhauer Mengelberg in Utrecht Modelle angefertigt hatten, ist dahin entschieden, daß für das Süd- und Westturmportal die Entwürfe von Schneider, für das Nordportal der Entwurf von Mengelberg ausgewählt worden sind.

*** **Bei der Konkurrenz um den Bau einer Tonhalle in Zürich** ist der erste Preis im Betrage von 1600 Mk. dem Architekten Georg Braun in Berlin zuerkannt worden.

Preisverteilungen.

*** **Die Preisrichter der internationalen Ausstellung von Aquarellen, Pastellgemälden und Handzeichnungen in Dresden** haben folgenden Künstlern Preisdiplome erteilt. Italiener: P. Bedini, Cesare Fattori, Gustavo Simoni, Edoardo Navone, Francesco Coleman; Niederländer: Charles Rochussen, Nicolaus van der Waay, Emile Wauters; Spanier: Benlimone, Pradilla; Deutsche im Auslande: Th. Ethofer, Ludwig Passini; Wiener: Hugo Darnaut; Berliner: Karl Breitbach, Wilhelm Feldmann, Hans Gude, C. Henseler, A. Hertel, Hans Herrmann, Paul Meyerheim, Paul Mohn, C. Müller-Coburg, Franz Skarbina, Louis Spangenberg; Düsseldorfer: Andr. Achenbach, Eduard Bendemann, Gregor von Bochmann, C. F. Deiker, Eugen Dücker, E. v. Gebhardt, Karl Gehrts, Karl Irmer, A. Kampf, E. Kämpfer, Chr. Kröner, Walter Petersen, Theodor Rocholl, F. Röber, C. Schwabe, A. Schill, Adolf Seel, Wilhelm Sohn; Münchener: Hans Bartels, Adolf Ditscheiner, Toni Grubhofer, Hugo Kauffmann, Christ. Speyer; Karlsruher: Wilhelm Hasemann, Friedrich Kallmorgen, Herrmann Krabbes, Gustav Schönleber; Hamburger: Ascan Lutteroth; Schweriner: Karl Malchin; Dresdener: Heinrich Hofmann, Eduard Leonhardi, Günther Reibisch.

Vermischte Nachrichten.

*** **Die Gemäldesammlung des Ministers van Praet in Brüssel**, welche vornehmlich aus Werken neuerer französischer und belgischer Meister (Decamps, J. Dupré, Meissonnier, J. F. Millet, Rousseau, Corot, Troyon, Delacroix, David, Ary Scheffer, Diaz, Fromentin, Leys, Stevens, Willems) besteht, soll demnächst versteigert werden. Für die Sammlung im ganzen hat der Besitzer 1800000 Frcs. gefordert.

*** **Zum Direktor der schönen Künste in Frankreich** ist an Stelle Kempfens, der die Direktion der Sammlungen des Louvre übernimmt, der Kunstkritiker Castagnary ernannt worden.

*** **Der preußische Kultusminister** wünscht, wie er den Bezirksregierungen in einem Rundschreiben eröffnet hat, die für das statistische Handbuch für Kunst und Kunstgewerbe im Deutschen Reiche eingehenden Berichte künftighin noch ausführlicher abgefaßt zu sehen, namentlich in Betreff neuer Einrichtungen auf den Gebieten der Kunst, des Kunstgewerbes, der Altertumskunde u. s. w. Jede Regierung soll fortan gegen Ende des Jahres alle neuerrichteten Sammlungen, Kunst-, Kunstgewerbe-, Altertumsvereine und ähnliche Anstalten, ferner größere Gymnasial- und Privatsammlungen, namentlich auch Stiftungen und Vermächtnisse bei den einzelnen Anstalten anzeigen. Gleichviel, ob über bereits bestehende, neuerrichtete, Veränderung bestehender Sammlungen berichtet wird, sind Ort, Inhaber, Verwalter, Zweck, Gegenstände der Sammlung näher anzugeben.

* **Prof. Rudolf Stang in Amsterdam** hat, wie uns von dort geschrieben wird, soeben nach elfjähriger Arbeit seinen großen Stich von Lionardo's Abendmahl vollendet.

Sn. **Versicherung von Gemälden gegen die Gefahren des Transportes.** Bekanntlich sind nach dem Betriebsreglement vom 1. Juli 1874 die Eisenbahnen Deutschlands nur dann zur Beförderung von Gemälden verpflichtet, wenn in den Frachtbriefen keine Wertangabe enthalten ist und haften nach § 64 des Reglements überhaupt selbst dann nicht für Verlust oder Beschädigung durch höhere Gewalt (vis major), wenn eine Versicherungsgebühr bezahlt war. Den Versendern von Kunstwerken war es deshalb um so weniger möglich, Gemälde und sonstige Kunstwerke gegen die Gefahren des Transportes zu versichern, als auch die Transportversicherungsgesellschaften derartige Gegenstände nur ausnahmsweise in Versicherung nahmen. Diesem Übelstande ist nunmehr dadurch abgeholfen, daß die „Badische Schiffahrts-Assekuranzgesellschaft in Mannheim sich unter billigen den größten Schutz gewährenden Bedingungen zur Übernahme von Gemäldeversicherungen bereit erklärt hat. Die Versicherung gilt, was wir noch besonders hervorheben möchten, nicht allein gegen Totalverlust, sondern auch gegen partielle Beschädigungen, welche durch Transportunsfälle zu Wasser und zu Lande entstehen. Auch erstreckt sie sich nicht bloß auf die Gemälde selbst, sondern es können auch die Rahmen mit versichert werden, wenn die Versicherungssumme dafür besonders angegeben wird.

⊙ **Für das Museum in Brüssel** ist eine landschaftliche Skizze von Rubens mit der Jagd des kalydonischen Ebers angekauft worden. Man glaubt, daß diese Skizze identisch ist mit derjenigen, welche im Verzeichnis des Rubensschen Nachlasses unter No. 131 als Un grand bois au naturel avec la chasse d'Atalante en petites figures aufgeführt ist. Smith beschreibt sie in seinem Verzeichnisse unter Nr. 928 und schätzt sie auf 1400 Guineen. Das Brüsseler Museum soll nur die Hälfte bezahlt haben. 1830 befand sich das Gemälde, welches von Bolswert gestochen ist, im Besitze der Lady Stuart.

*** **Der deutsche Kaiser** hat zur Errichtung eines Chamisso-Denkmals in Berlin 1000 Mk. gespendet.

Zeitschriften.

Mitteilungen des k. k. Österr. Museums für Kunst und Industrie. N. F. II. Jahrg. IX. Heft.

Die Formen des antiken Goldschmuckes. Von J. Folnesics. — Die deutschen Kleinmeister des 16. Jahrhunderts. Von Ed. Chmelarz (Schluss). — Die kaiserliche Villa im Tiergarten. Von A. Ilg (Schluss). — Angelegenheiten des Oesterr. Museums und der mit demselben verbundenen Institute. — Litteraturbericht. — Bibliographie des Kunstgewerbes. — Notizen.

The Academy. Nr. 801.

Das ägyptische Totenbuch der XVIII.—XX. Dynastie. Von Edouard Naville. — Notes on art and archaeology.

The Portfolio. September.

Haarlem. Von Reg. T. Blomfield. (Mit Abbild.) — Scottish Painters. Von W. Armstrong. (Mit Abbild.) — Picture galleries. Von T. Watkiss Lloyd. — Some miniatures of South Kensington Museum. Von Alfr. Beaver.

The Academy. Nr. 803 u. 804.

Archaeology and the date of the Pentateuch. Von R. St. Poole. — The Rutwell cross. Von G. F. Black. — A Roman patera found at south Shields. Von R. Blair. — Roman inscriptions at Chester. — Greek vases of the sixth century.

The Magazine of Art. September. Oktober.

The Birmingham Corporation museum and Art Gallery. Von St. Johnston. — Art on the queens accession. Von Joseph Greco. — Nicolas Poussin: his life and works. Von Richard Heath. (Mit Abbild.) — Art patrons II. King Salomon. — Current art IV. — French furniture in the XVI. century. Von Ch. Whibley. (Mit Abbild.) — Siena as a craddle of Art. Von Renell Rodd. (Mit Abbild.) — Emile Wauters. Von M. H. Spielmann. (Mit Abbild.) — Heine as an art critic. Von Garnet Smith. — Flint knapping. Von F. H. Wilson. (Mit Abbild.) — Arts in its relation to history. Von Wyke Payliss. — New coins for old. Von Lewis F. Day. — The Americans at the salon. Von Claude Phillips. (Mit Abbild.) — Mecklenburgh square. Von Bessie Caralampi. (Mit Abbild.)

Die Kunst für Alle. Heft 24. — III. Heft 1.

Die Berliner Kunstausstellung. Von G. Voss. (Mit Abbild.) — Das Urheberrecht auf dem Gebiete der bildenden Kunst und der Photographie. Von E. Grünewald. — Ein Rückblick auf die Jubiläumskunstausstellung in Berlin. — Der Humor in der deutschen Kunst. Von Fr. Pecht. (Mit Abbild.) — Dresdener Ausstellung von Aquarellen, Pastellen und Handzeichnungen. Von P. Schumann. — In Weissenburg am 4. Aug. 1870. Von Heinr. Lang. — Über die Kunst in England. Von Herm. Helferich.

Gewerbehalle. Liefg. 10.

Chorgestühl in Jettenstetten, aufgen. v. Georg Geissler. — Beschläge, entw. von Ihne & Stegmüller, ausgef. v. P. Marcus. — Wappen der Schiffahrer, entw. v. O. Hupp. — Ehrengeschenk für die Universität Heidelberg (Tisch und Stühle), entw. v. W. Bubeck, Basel. — Monstranz aus dem Domschatz zu Aachen, aufgen. von U. Wendt. — Schreibtisch in Ebenholz mit Elfenbeineinlagen, von Hausinger & Wagner, Paris. — Wandmalereien im Bayer. Nationalmuseum, von Rud. Seitz.

Nr. 2. — 20. Oktober.

Kunstchronik

23. Jahrgang. — 1887/88.

Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

Herausgeber:

Carl v. Lützow und Arthur Pabst

Wien, Theresianumgasse 25. — Berlin, W. Kurfürstenstraße 3.

Expedition:

Leipzig: E. A. Seemann, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. Kühl, Jägerstr. 73.

Die Kunstchronik erscheint von Oktober bis Ende Juni wöchentlich, im Juli, August und September nur aller 14 Tage und kostet in Verbindung mit dem Kunstgewerbeblatt halbjährlich 6 Mark, ohne dasselbe ganzjährlich 8 Mark. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler in Leipzig, Wien, Berlin, München u. s. w. an.

Ein neuer Tempel in Wien.

* Mit dem kürzlich eröffneten türkisch-israelitischen Tempel (in der Leopoldstadt, Cirkusgasse) hat Wien eine neue bauliche Sehenswürdigkeit erhalten. Gar seltsam kontrastirt das im zierlichen maurischen Stil gehaltene Gebäude mit seiner nüchternen Umgebung, und nur zu bedauern ist es, daß das originelle Werk zu sehr von der Zinskasernen eingeengt erscheint und kaum eine schmale Front, der Straße zu, zur Fassadenentwicklung übrig blieb. Doch hat schon an dieser Stelle den Architekt, Hugo R. v. Wiedenfeld, ein kleines Meisterwerk geschaffen. Durch ein reich gegliedertes Steinportal tritt man zunächst in einen von gedeckten Arkaden umgebenen Vorhof, an dessen Seitenwänden zur Rechten und Linken sich die auf den Bau bezüglichen Gedenktafeln befinden. Die schlanken Säulen von rotem Marmor, das reich entwickelte, mit zierlichen Trägern ausgestattete Gebälk und die vornehme Pracht der Ornamentik in Gold und Farbe erinnern an die luftigen Höfe der Alhambra. Dem Eintretenden gegenüber entfaltet sich in reicher architektonischer Umrahmung, mit den religiösen Emblemen ausgestattet, das Eingangsportal des Tempels und darüber die schmucke Fassade mit ihrer Filigranornamentik in flachem Relief, durch Gold und Farbe zu schönen Effekten gehoben. Dahinter steigt die gewaltige Kuppel des Tempels auf, der sich als achteckiger Centralbau den Eingangshallen anschließt. Hier im Innenbau hatte die Phantasie des Architekten freien Spielraum, er konnte namentlich in der Dekoration die ganze Märchenpracht der maurischen Prunkgemächer, wie sie uns in Granada und Sevilla noch zum Teil erhalten sind, entfalten. Der freie, luftige Raum mit seinen Galerien, zierlichen Nischen, farbigen Säulen und marmorglänzenden Wänden, mit seiner Kaleidoskop-Ornamentik, die sich in der Kuppelwölbung bis zur Laterne in mathematischen Verstrickungen emporzieht, die feine Gliederung in allen Teilen und das harmonische Zusammenklingen sämtlicher Einzelheiten zu einem schönen Ganzen: dies alles ist von zauberischer Wirkung. Eine Fülle von Licht strömt durch die sternförmig in die Kuppel eingeschnittenen Fensteröffnungen und erhellt in wunderbarer Gleichmäßigkeit den erhabenen Raum. — Bei der feierlichen Einweihung des Gotteshauses, welche Sonntag den 18. September stattfand, hatten sich die Mitglieder der Gemeinde vollzählig in dem Kuppelbau versammelt; in einer Loge saßen die Attachés der türkischen Botschaft und der rumänischen Gesandtschaft; außerdem hatten sich die Spitzen der Behörden von Wien und hervorragende Würdenträger anderer Konfessionen eingefunden. Die Feier begann mit einer kurzen Ansprache, die der Erbauer, Architekt R. von Wiedenfeld, an den Präsidenten der Gemeinde, Herrn Mathias M. Russo, richtete, als er demselben die Schlüssel des Hauses übergab. Unter Orgelspiel und Chorgesang wurden dann die Gesetzesrollen zur Bundeslade getragen, das Licht der ewigen Lampe angezündet und vom Rabbiner Papo in spanischer Sprache ein Gebet

vorgetragen. Die Absingung der österreichischen Volkshymne und einer von Prof. Sulzer komponirten Sultanshymne beschloß den solennen Akt.

Kunstlitteratur.

Schmidt, Robert, Schloß Gottorp, ein nordischer Fürstensitz. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte Schleswig-Holsteins. Mit vielen Lithographien und Lichtdrucken. In Fol. 84 S. und 20 Tafeln. Leipzig 1887, Kommissionsverlag von M. Heßling.

γ. Das Schloß Gottorp bei Schleswig, im 13. Jahrhundert gegründet und nach vielen Umbauten 1853 zu einer Kaserne eingerichtet, kann so wie es uns hinterblieben ist, seiner Architektur wegen keine besonders hervorragende Bedeutung beanspruchen. Es ist eine arg heruntergekommene Größe. Nur in einigen architektonischen und dekorativen Einzelheiten (Tafel IX, X, XII, XIII, XIV, XV) vermag es an seine besseren Tage zu erinnern. Gestehen wir den Dingen auch ein allgemeines Interesse gern zu, so sind wir doch erstaunt, wie dieser kunstgeschichtliche Beitrag unter der Feder des Verfassers die abschreckende Zahl von 84 mit sehr kleiner Schrift bedruckten Folioseiten annehmen konnte. Die Hälfte, das Viertel wäre schon mehr als genug gewesen und hätte hinreichend Raum geboten, die wesentlichen Baudaten, die notwendigen Beschreibungen und historische Hinweise in knapper Darstellung zu vereinen. Aber Schmidt, der da weiß, daß sein Gegenstand „nicht nur mit dem leiblichen Auge der unmittelbaren Anschauung, sondern gleichzeitig mit dem geistigen Auge der geschichtlichen und kulturhistorischen Reflexion" betrachtet sein will, glaubte unsere Teilnahme für das Gottorper Schloß nicht besser erwecken zu können, als damit, daß er uns ein Langes und Breites erzählt von den einstigen Bewohnern dieses Fürstensitzes und eine Menge kunstgeschichtlicher Abschweifungen einstreut. Der Verfasser hat fleißig gelesen, und was er immer weiß, kann er nicht verschweigen. Wer denkt z. B. bei der Ankündigung „Schloß Gottorp", daß er in dem Buche belehrt würde über den Ursprung des Burgbaues, daß er einen ganzen Kursus durchmachen müßte der Kunstgeschichte, so wie der Verfasser sie mit mehr oder weniger Recht sich denkt, von den cyklopischen Mauern bis zur Berliner Jubiläumsausstellung im Mai vorigen Jahres. Aber wie dem auch sei, hinter der harten Schale steckt doch ein süßer, wenn auch kleiner Kern. Und diesen uns mitgeteilt zu haben, bleibt das Hauptverdienst dieser großen Arbeit. Die Fürstenloge und die Kapelle des Schlosses sind tüchtige Kunstwerke, deren eingehende Betrachtung wir allen Kunstfreunden empfehlen. Und so viel Überflüssiges der Verfasser um seinen Gegenstand auch zusammengetragen hat, es ist eine Arbeit, wie nur warmer lokalpatriotischer Eifer sie zu zeitigen vermochte. Was die Abbildungen betrifft, so hätte den Reproduktionen nach alten Stichen mindestens eine deutliche Ansicht des heutigen Baues beigefügt werden sollen; die Wandtäfelung, Tafel XIV, und die nicht minder ausgezeichnete Decke der fürstlichen Loge hätten eine farbige Wiedergabe verdient.

Henry Simons Frieze, Giovanni Dupré. With two dialogues on art from the italian of Augusto Conti. XII and 220 pag. 8⁰. London 1886, Sampson Low & Co.

Zu den bedeutendsten Künstlern, welche Italien in diesem Jahrhundert hervorgebracht, zählt entschieden Giovanni Dupré, dessen Leben und künstlerische Entwickelung in dem obigen Buche kurz und geschmackvoll dargelegt werden. Jedenfalls gehört er zu denjenigen neueren Künstlern, die jeder Italienreisende, selbst wenn er ausschließlich der Vergangenheit nachgeht, zu kennen pflegt, — denn wer hätte nicht das wirkungsvolle Grabmal der Gräfin Bertha Ferrari-Corbelli-Moltke gesehen, das in S. Lorenzo zu Florenz errichtet ist? Freilich wird nicht jeder Hyperboreer von demselben so entzückt sein, wie die Italiener es ausnahmslos zu sein pflegen, — mich wenigstens hat der Hauch von „Pose" und „Morbidezza" gestört welcher der schönen Gruppe des Auferstehungsengels mit der Verstorbenen unleugbar anhaftet. Allbekannt ist auch das großartige Cavourdenkmal in Turin, von dem leider gerade die Figur des großen Italieners in der Auffassung verfehlt ist: den Staatsmann, der wie kein zweiter mit der Wirklichkeit rechnete und in Äonen fortleben wird, im Totenlaken darzustellen, ist phantastisch und unwahr; der mußte in der wirklichen Tracht seiner Tage dastehen, nimmermehr in solcher wallenden Faltenfülle! Um so mehr sind die idealen Gestalten gelungen, welche um den hohen Sockel lagern. Wie es denn überhaupt im Wesen und Können des Künstlers lag, ideale Bildungen (man vergleiche die in Trauer und Schmerz versunkene Sappho oder die einzelnen Personifikationen an dem Postament für die ägyptische Vase) und zumal religiöse Figuren zu treffendem Ausdruck zu bringen: unter den letzteren erwähne ich außer dem Triumph des Kreuzes über dem Mitteleingang von S. Croce in Florenz und der Pietà auf dem Kirchhof zu Siena, z. B. den toten Abel, in dem Gedanke und Ausführung sich zu solcher Einheit durchdringen, daß das Werk verwandten Darstellungen der Antike — ich habe dabei den jüngsten Niobiden in München im Auge — ebenbürtig zur Seite rückt. Es ist anziehend, an der Hand dieser und anderer Werke (die Referent aber nur aus Abbildungen kennt) zu verfolgen, wie der Künstler, welcher

sich ganz allein und selbständig vom armseligsten Holzschnitzer zum großen Marmorbildhauer herausgearbeitet, vom strengsten Naturalismus ausgehend, allem akademischen Konventionalismus diametral entgegengesetzt, allmählich mit vollem Bewußtsein dem ewig wahren Idealismus der Antike nachhängt und immer mehr sich bestrebt, il bello nel vero zur charakteristischen Erscheinung zu bringen. Zu den Werken gesellt sich als zweite Quelle für die Biographie Dupré's eine Anzahl hinterlassener Schriften: neben Briefen und einigen kleineren Aufsätzen, die Venturi herausgegeben, die Pensieri sull'arte e Ricordi autografici des Künstlers, von denen dem Referenten die vierte, verbesserte und vermehrte Auflage (1883) vorliegt, während ihm die Lettere e scritti minori bisher noch unzugänglich geblieben. Die Selbstbiographie, bis zum Jahre 1878 reichend, ist ein ganz allerliebstes Buch, das nur den einen Fehler allzu behaglicher Breite hat: aber gern wird man das mit in den Kauf nehmen, gegenüber der ehrlichen Wahrheitsliebe, der schlichten Frömmigkeit, der harmlosen Liebenswürdigkeit, mit denen der Künstler über sich und seine Werke, sein Ringen und Streben, Denken und Fühlen, seine Fehler und seine Erfolge plaudernd berichtet; fast will mir scheinen, als ob Dupré der Mensch noch höher stehe als Dupré der Künstler.

Frieze's Biographie, die in kurzen Umrissen ein abschließendes Bild von des Künstlers Erdenwallen (geb. Siena 1. März 1817; gest. Florenz 10. Januar 1882) und seinen Werken giebt, ist mit jenem Anteil und jener Wärme geschrieben, welche ein Biograph für seinen Helden haben muß, und doch bleibt das Buch frei von jeder Überschwänglichkeit und Lobrednerei, die unwillkürlich zum Widerspruch einzuladen und die Kritik über die Leistungen des Bildhauers herauszufordern pflegen. Eine Anzahl von Abbildungen unterstützen die Beschreibungen der Hauptwerke des Künstlers; die Abbildungen von Canova's Grabmal Clemens' XIII., sowie von Michelangelo's Mediceergräbern, als allgemein bekannt, würde man gern eingetauscht sehen gegen ein Mehr von Dupré-schen Arbeiten, z. B. gegen den auferstandenen Christus, der sich in dem kleinen und gewiß nur sehr selten besuchten Buti bei Pisa findet und den man um so mehr vermißt, als er zusammen mit der Pietà in Siena den Stoff des zweiten Conti'schen Dialogs bildet. Diese beiden Gespräche, die zwischen Dupré und Freund Conti über einige Dupré'sche Werke und ästhetische Ansichten (z. B. über Nacktheit u. a.) nach berühmten Mustern geführt werden, sind herzlich gut gemeint, aber doch, wie alle dergleichen moderne Lehrdialoge, langweilig, woran aber der Übersetzer nicht schuld ist.

Halle a. S. H. Heydemann.

Kunstlitteratur und Kunsthandel.

H. A. L. **Der Katalog der königl. Gemäldegalerie zu Dresden** von Karl Woermann ist in den ersten Tagen des Oktober in einer größeren und kleineren Ausgabe erschienen. (Preis: Mk. 4 und 1,50.) Während letztere sich damit begnügt, die Ergebnisse der neueren Forschungen ohne nähere Begründung zu verzeichnen und für diejenigen bestimmt ist, welche die Bilder der Galerie überhaupt kennen lernen wollen, wendet sich die größere Ausgabe zunächst an die kunstwissenschaftlich gebildeten Besucher, denen sie auf alle bei der Betrachtung sich ergebenden Fragen nach Möglichkeit Rede zu stehen bemüht ist. Zu diesem Zweck enthält sie nach einem geschichtlichen Überblick über die Entwicklung der Sammlung, genaue, wenn auch knapp gefaßte, Bilderbeschreibungen, wodurch einer der größten Mängel der früheren Kataloge beseitigt ist. Kurze Angaben über die Lebensgeschichte der einzelnen Meister, deren Facsimiles in größtenteils neu hergestellten Zeichnungen des Inspektors Gustav Müller beigegeben sind, bieten willkommene Belehrung, zumal zur Begründung neuerer Ansichten stets die nötigen litterarischen Nachweisungen mitgeteilt werden. Dieselben sind besonders zahlreich bei denjenigen Bildern zu finden, bei denen sich eine Umtaufe oder Neubenennung notwendig erwies. Eine besondere Sorgfalt ist auf die Ermittelung der Herkunft der einzelnen Bilder verwendet worden. Schließlich wird auf die Vervielfältigungen der Gemälde in Stichen, Holzschnitten und Photographien hingewiesen, eine Neuerung, die jeder Kunstfreund dankbar willkommen heißen wird. — Die wissenschaftliche Bedeutung des Kataloges läßt sich in dieser kurzen Anzeige selbstverständlich nicht darlegen, dazu bedarf es einer eingehenderen Prüfung, welche die engeren Fachgenossen Woermanns sich nicht entgehen lassen werden. Doch läßt sich auch schon nach flüchtiger Durchmusterung behaupten, daß sich der Katalog Woermanns denen seiner Kollegen in München und Berlin ebenbürtig anschließt, und daß die an dem Verzeichnis seines Vorgängers Julius Hübner vielfach vermißte wissenschaftliche Gründlichkeit und Schärfe der Kritik in seiner Arbeit in vollstem Maße zur Anwendung gekommen ist.

Sammlungen und Ausstellungen.

*** **Die italienische Kunstausstellung in Venedig** soll nach einer Mitteilung der „Frankf. Ztg." bisher ein Defizit von 200000 Francs ergeben haben. Die Maler haben schlechte Geschäfte gemacht, insofern verhältnismäßig wenig Bilder Absatz fanden. Nicht besser erging es den Ausstellern in der Mailänder Brera; bis zum letzten September, drei Tage vor Schluß der Ausstellung, waren nur 18 Kunstwerke verkauft.

‡‡ **Österreichischer Kunstverein.** A. Böcklins neues großes Gemälde „Mater dolorosa" ist gegenwärtig das Ereignis in der Abendausstellung. Das wundersame Werk, welches in einem vollständig finsteren Saal zwischen Gesträuch und Blumen bei flackerndem Gaslicht ausgestellt ist, verfehlt nicht, auf die Beschauer eine tiefe Wirkung auszuüben. Der tote Christus und die darüber gebeugte, ganz in ihren blauen Mantel eingehüllte Maria, die beiden Gestalten mit der tiefgestimmten Landschaft des Hintergrundes, sind Schöpfungen von vollendeter Meisterschaft. Es ist der ergreifende Moment dargestellt, wie die im tiefsten Seelenschmerze zusammengebrochene Mutter sich mit dem Antlitz auf die Brust des Dahingeschiedenen wirft, und den entseelten Körper noch einmal in unsäglicher Liebe krampfhaft in die Arme schließt. Der Verlassenen, in Gram Verlorenen naht himmlischer Trost in einer eigentümlich visionären Erscheinung, die der Künstler als versöhnendes Motiv über der Gruppe erscheinen läßt. Die dunklen Wolken haben sich geöffnet und in der Glorie, von Engeln umgeben, neigt sich Christus als Knabe zu der Maria nieder, sie aus ihrem Leid zu wecken: ein glückseliges Wiedersehen nach schmerzvoller Trennung! Wie schön auch der Gedanke an und für sich ist: so wie ihn Böcklin auf dem Bilde zur Anschauung bringt, wirkt er überraschend, wenn nicht gar störend. Der Beschauer ist zu sehr von der schrecklichen Wirklichkeit gefesselt, als daß er dieser naiv erfundenen Allegorie den nötigen

Glauben entgegenbringen könnte. Sie schwebt isolirt über der Scene, die mit symphonischer Gewalt zu uns spricht und in ihrer Einheit empfunden werden will. Denken wir uns die genrehafte Gestalt, die nebenbei in vollem Realismus plastisch aus den Wolken herausgearbeitet ist, hinweg, und dafür das schwere Grau des Himmels allein über der Gruppe, — der Eindruck wäre ein ungleich größerer und erhabenerer. — Das Gemälde ist bekanntlich für die Nationalgalerie in Berlin um den Preis von 20,000 Mark angekauft worden.

H. A. L. **Die Aquarell-Ausstellung in Dresden** hat nicht nur einen bedeutenden künstlerischen Erfolg gehabt, sondern auch einer stattlichen Reihe der auf ihr vertretenen Künstler den Verkauf ihrer Arbeiten ermöglicht. Allerdings richtete sich die Kauflust der Kunstfreunde zum größten Teil auf die Werke ausländischer Meister, während sie die der deutschen weniger beachtete. Unter den Ankäufen erregen die des königl. Kupferstichkabinets das größte Interesse. Für dasselbe wurde erworben: Erwin Oehme: „Der Eisschutz" (Nr. 1822 des Katalogs), Erulo Eroli: „Frau mit Kind; Kostüm der Castelli Romani" (Nr. 553), Nicolaas van der Waag: „Die Radirer" (Nr. 2379) und Gustav Schönleber: „In den Dünen" (Nr. 2181). Zur Verlosung des sächsischen Kunstvereins wurden angekauft: Schönleber: „Venetianisches Fischerboot" (Nr. 2183), Hans Gude: „Alte Brücke bei Llamberris in Wales" (Nr. 799), Ascan Lutteroth: „Baveno am Lago Maggiore", F. A. Schlegel: „Landschaft an der Donau" (Nr. 2136) und Max Fritz: „Am Stadtgraben" (Nr. 652). In den Besitz Ihrer Majestät der Königin Carola von Sachsen gingen über: Augusto Bompiani: „Die Tante wollte spinnen" (Nr. 295), Emile Wauters: „Kinderkopf", Pastell (Nr. 2387) und C. W. Müller: „Hannibalfeld im Albanergebirge" und „Serpentara im Sabinergebirge" (Nr. 1779 und 1786). Von Privaten wurden unter anderen erworben: Die beiden „Arabischen Interieurs" von Gustav Simoni (Nr. 2231 und 2232), sowie desselben Künstlers: „Marktplatz in Tlemcen" (Nr. 2233). Ferner: Edoardo Navone: „Kriegspräliminarien" (Nr. 1810) und das Pendant dazu: „Friedenspräliminarien" (Nr. 1811), sowie V. Colombo: „Der Messerschleifer" (Nr. 410). In dem Saale der Niederländer trugen den Vermerk „Verkauft" z. B. folgende Nummern: Gotthard Kuchl: „Vor meinem Atelier" (Herbst) (Nr. 1414), Gustav Den Duyts: „Flandrische Hütte" (Nr. 536) und „Im Oktober" (Nr. 537), Otto Erdmann: „Berghund" (Nr. 541) und Doris Hitz: „Das Butterbrot" (Nr. 1099). Unter den deutschen Künstlern, welche ihre Bilder verkauft haben, sind noch zu nennen: Hans Bartels: „Kartoffelernte auf Rügen" (Nr. 131) und „Nebelstimmung auf Rügen" (Nr. 132). Hans Gude: „Mönchgut auf Rügen" (Nr. 796), Walter Petersen: „Begräbnis bei Regenwetter" (Nr. 1863) und Jacques Schenker: „Am Hafen bei Dieppe" (Nr. 2086). Das Preisgericht war zusammengesetzt aus den Malern Adolf Menzel, Peter Janssen, Ferdinand Pauwels, Julius Scholtz und Erwin Oehme. Es hat 56 Künstlern Ehrendiplome zuerkannt, deren Namen der Dresdner Anzeiger vom 25. September 1887 in der 8. Beilage mitteilt. An dem glücklichen Ausfall des Unternehmens waren als Mitglieder des Ausschusses beteiligt die Herren: Carl Bantzer, Wilhelm Claudius, Freye, Berthold, Paul Förster, Max Fritz, Paul Kießling, C. W. Müller, Erwin Oehme, Fritz Rentsch, Wilhelm Ritter, Moritz Rödig, Alexander Stichart; ferner Ernst Fleischer, Hultzsch, Möller, Paul und Schroth.

Vermischte Nachrichten.

*** **Der Direktor der Abteilung antiker Skulpturen im Berliner Museum, Professor Dr. A. Conze**, hat, wie die „Magdeb. Ztg." meldet, um als Generalsekretär des deutschen archäologischen Instituts den archäologischen Veröffentlichungen desselben seine Kräfte ungeteilt zuwenden zu können, seine Stellung als Museumsbeamter aufgegeben. Er redigirt fortan ausschließlich die „Antiken Denkmäler" und das archäologische „Jahrbuch".

*** **Für die im nächsten Jahre stattfindende deutschnationale Kunstgewerbeausstellung** wird in Preußen, wie die „Nordd. Allg. Ztg." mitteilt, auf Veranlassung des Ministers für Handel und Gewerbe und des Kultusministers die Bildung eines Landeskomitees und eines die Geschäfte führenden Ausschusses vorbereitet. Das Landeskomitee dürfte sich zunächst mit dem Direktorium des Unternehmens in München in Verbindung setzen und dann die in anderen Städten der Monarchie sich bildenden Komitees bitten, sich ihm anzuschließen.

*** **Der verstorbene Ehrenbürger der Stadt Aachen, Alfred v. Reumont**, hat der Stadt den weitaus größten Teil seiner überaus reichhaltigen und wertvollen Bibliothek vermacht, und zwar für das Suermondt-Museum den kunstgeschichtlichen Teil derselben (922 Bände) und den übrigen (historischen und litterarhistorischen) Teil (ca. 2600 Bände) der städtischen Bibliothek.

*** **Für die 1875 bis 1879 im romanischen Stile erbaute Garnisonkirche zu Stuttgart** hat das königl. Institut für Glasmalerei in Charlottenburg bei Berlin zwei Chorfenster nach den Entwürfen von Prof. Pfannschmidt ausgeführt. Die Fenster bilden mit einem dort bereits befindlichen einen Cyklus von Darstellungen aus dem Leben des Heilands. Das schon bestehende mittlere Fenster zeigt in dem großen Mittelfelde die Einhüllung des Leichnams Jesu; über demselben den thronenden Christus und in den unteren Feldern die Auferweckung des Jünglings von Nain und den Hauptmann von Kapernaum. Die von dem Berliner Institut gelieferten Fenster enthalten die folgenden Bilder: die Verkündigung Mariä, die Geburt Jesu, Maria und Martha, den zwölfjährigen Jesus im Tempel, zwei Osterscenen, den auferstandenen Christus als Gärtner und eine Himmelfahrt. In den Rosen des einen Fensters sind drei Engel dargestellt, welche dem im mittelsten Fenster ebenfalls oben in der Rose thronenden Christus zuschweben, während in der Rosette des zweiten Fensters Moses, Elias und Luther ihre Kronen Christus zu Füßen legen.

x. — **Arthur Kampf** aus Aachen, welcher sich durch sein Erstlingswerk „Die letzte Aussage" auf der akademischen Jubiläumsausstellung zwar nicht beliebt, aber doch interessant gemacht hatte (vergl. Zeitschr. für bild. Kunst XXII, S. 99), scheint die Hoffnung nicht zu täuschen, welche das abschreckende Gemälde durch die Kraft des seelischen Ausdruckes und durch die dramatische Lebendigkeit der Scene erweckte. Aus einem Wettstreit um den Freiherr v. Biel'schen Stiftungspreis als Sieger hervorgegangen, hat er kürzlich das nach der preisgekrönten Skizze auszuführende Wandgemälde in dem Hause des Fabrikbesitzers Leopold Peill in Düren vollendet. Gegenstand des Bildes ist das „Gebet nach der Schlacht bei Leuthen". Ein Korrespondent der Kölnischen Zeitung schildert die Darstellung wie folgt. Eine Schar preußischer Grenadiere hält unter Anführung eines Korporals auf der abendlich dämmernden Schneefläche des Schlachtfeldes im Marsch inne und stimmt den Choral an: „Nun danket alle Gott!" Die Reihe der Soldatengestalten aller Altersstufen prägt zugleich die verschiedenen Ausdrucksformen der Frömmigkeit aus. Der alte Korporal an der Spitze betet, das Gewehr nachlässig im Arme gelehnt, mit einer Art ordonnanzmäßiger Frömmigkeit; Gottesdienst ist ihm wie Herrendienst Sache selbstverständlicher Pflichtübung. Unter den andern aber finden wir alle Stufen von der bäuerisch einfältigen Andacht bis zur männlich ernsten Gemütsbewegung. In allen diesen Köpfen prägt sich zugleich der Soldatentypus, der deutsche Typus und ganz besonders auch die geistige Eigenart des Luthertums aus. Der Typus wird aber nicht zur Schablone, sondern der Künstler bringt innerhalb desselben einen reichen Wechsel von Persönlichkeiten zustande. Da die auch in der Ausführung der Köpfe, der Hände, der Körperhaltung musterhaften Figuren die volkstümlich derbe Lebensechtheit der Soldaten ihrer Zeit nirgend in einer die Würde des Vorganges durchbrechenden Verzerrung und Übertreibung darstellen, entsteht grade durch den Gegensatz dieser knorrigen, im Kriegsleben wetterhart gewordenen deutschen Bauernsöhne im Königsrock und der frommen Andacht, die sich in ihren rauhen Gestalten ausprägt, das Ergreifende, kommt die in der geschichtlichen Thatsache gelegene geistige Bedeutung zum vollsten Ausdruck. Man gewinnt keineswegs einen genrehaften Eindruck, sondern der Beschauer hat das bestimmte Gefühl, daß in der verhältnismäßig kleinen Gruppe die Armee des großen Kö-

nigs verkörpert ist. Die Andeutungen des Schlachtfeldes sind in vernünftiger Zurückhaltung gegeben, im Kolorit werden die kräftigsten Wirkungen der Frescotechnik entwickelt. Ein befremdender Fehler ist in der absichtsvollen Verwertung einer Tasche mit Schulterriemen, die auf dem Schneefelde liegt, zu tadeln. Man sieht in dieser Betonung eines geringfügigen Gegenstandes zu deutlich den Zweck eines koloristischen Lückenbüßers. Was will aber dieser Mangel gegenüber der genialen Gesamtleistung besagen! — In demselben Raume, heißt es a. a. O., finden sich von Kampf noch zwei Bildnisse des Herrn und der Dame des Hauses, welche beide die ungewöhnliche Befähigung des Malers, eine Persönlichkeit charakteristisch in den feinsten Zügen ihres Wesens wiederzugeben, kennzeichnen. In dem Damenbildnisse, das zwar an einigen koloristischen Herbheiten leidet, zeigt sich, daß Kampf noch kein fertiger Frauenmaler ist, findet sich in den über Hals und Nacken gleitenden Schatten übrigens ein koloristisches Kunststück von großer Feinheit der Wirkung. Endlich sehen wir noch ein in Kaseïnfarben ausgeführtes Wandbild Kampfs, „Wein, Weib, Gesang“, das in der Farbenstimmung von fesselnder Anmut und Frische ist. Auf demselben Bilde zeigt eine Amorettenfigur ein Kinderköpfchen von bestrickender Natürlichkeit in Haltung und Blick als neuen Beweis der scharfen Beobachtungsgabe und der kühnen Hand Kampfs. So ist, da die „letzte Aussage“ nur als erste, wenn auch wertvolle Talentprobe in Betracht kommt, das Haus eines kunstsinnigen Dürener Fabrikherrn der Ausgangspunkt der schöpferischen Kraft eines jungen Düsseldorfer Künstlers geworden, von welchem man sicher noch viel reden und schreiben wird.

⁂ **Die Wand- und Deckenmalereien im Kreuzgange des Domes zu Schleswig** sollen, wie die „Schleswiger Nachrichten“ mitteilen, von dem Maler H. Schaper in Hannover wieder hergestellt werden. Die Wandmalereien, aus dem 15. Jahrhundert stammend, behandeln biblische Gegenstände, die Gewölbemalereien entstanden dagegen erst im 16. Jahrhundert und zeigen in ihren geringen figürlichen Teilen Gebilde aus der klassischen Mythologie. In etwas mehr als halber Naturgröße zeigen die bis jetzt bloßgelegten acht Felder des nördlichen Kreuzgangflügels folgende Bilder aus der Passion: 1. Judä Verrat in Gethsemane. 2. Christi Geißelung. 3. Kreuztragung. 4. Kreuzigung. 5. Abnahme vom Kreuze. 6. Grablegung. 7. Die Frauen am Grabe. 8. Auferstehung. Wie unverkennbare Spuren zeigen, hat sich diese Reihe von Darstellungen in den westlichen und östlichen Kreuzgangflügeln fortgesetzt, bislang aber sind diese Felder noch nicht bloßgelegt worden. Die einzelnen Darstellungen zeigen eine Fülle von Figuren, welche in edler Bildung und angemessenem Ernste die Handlung zum lebhaften Ausdruck bringen und eine höchst wirkungsvolle Gruppirung haben. Jedes einzelne Bild ist mit einem Fries von stilisirten Weinblättern eingerahmt und an der unteren Seite durch einen breiten, medaillonartig ausgeführten Fries begrenzt, der seinerseits wiederum einem gemalten Wandteppich anzugehören scheint, der den unteren Teil der Nische bedeckte. Die Bilder sind in anspruchlosester Weise zeichnungsartig in Konturen auf die weiße Wand gebracht, ohne eine weitere Färbung der Flächen. Die Konturen sind in rotbrauner Farbe ausgeführt. Der Fürsorge der königl. Regierung ist es zu danken, daß die Mittel flüssig gemacht sind, um mit einer Wiederherstellung dieses interessanten Bilderschmuckes einen Versuch zu machen. Es soll mit dem Bilde der Kreuzabnahme begonnen werden.

Vom Kunstmarkt.

* **Daniel Penthers Nachlaß** kommt im Laufe des Monats November d. J. durch H. O. Miethke in Wien zur Versteigerung. Die Sammlung umfaßt zunächst eine Anzahl wahrhaft hervorragender Bilder von altitalienischen Meistern, besonders der oberitalienischen, toskanischen und ferraresischen Schulen, u. a. eine kleine Madonna von Tizian im alten Originalrahmen, ein zwar sehr stark mitgenommenes, aber echtes Bild aus der frühen Zeit des Meisters, dann zwei Bilder von Dosso Dossi, ein von dem früheren Besitzer dem Lionardo zugeschriebener Johannes der Täufer, übereinstimmend mit dem in Charles Blanc's „Histoire des peintres“ mitgeteilten Bilde, ferner eine figurenreiche Komposition von Pollajuolo (?) u. a. Unter den modernen Meistern, welche in der Pentherschen Sammlung vertreten sind, machen wir hier nur Lenbach, Böcklin, Makart und Defregger namhaft. Außerdem findet sich ein reicher Vorrat an herrlichen Renaissanceschmucksachen und alten Kunstmöbeln vor. Die Sammlung kommt nächstens zur öffentlichen Ausstellung. Ein illustrirter Katalog ist in Vorbereitung.

— **Der künstlerische Nachlaß des Malers Josef Andreas Weiß** wird am 3. November und folgende Tage Maffeistraße Nr. 18 (Schulhaus, bayr. Vereinsbank) zu München durch Carl Maurer zur öffentlichen Versteigerung gebracht. Darunter befindet sich eine kleine Galerie von Ölgemälden bedeutender Meister, welche J. A. Weiß während seines Lebens angesammelt hat. Vieles Interesse erregt ein Ölgemälde von Peter Paul Rubens, den Pater Dominikus a Jesu Maria, General des Ordens der Barfüßer-Karmeliter zu Rom vorstellend. Ganz besonders erwähnenswert ist eine Scheibensammlung, zum Teil von bedeutenden Meistern gemalt, wie B. und F. Voltz, Eugen Heß, Julius Lange, Emil Kirchner, C. v. Enhuber, L. v. Hagn, v. Kotzebue, Fröhlich, Echter, Kellerhoven, Seeberger, Bamberger, Zimmermann, Waagen, Schleich, Kirchmeyer &c. Im Garten des verstorbenen Künstlers hatte dieser einen Schießstand für sich und seine Freunde einrichten lassen, die Scheiben hat Weiß dabei teils selbst gewonnen, teils erworben. Außerdem kommen noch eine große Anzahl schöner altertümlicher Möbel, Hausaltärchen, geschnitzter Spiegel und Bilderrahmen, Glasgemälde, Holzfiguren, Waffen &c. &c. zur Versteigerung; im Anschlusse daran wird noch eine nachgelassene Privatsammlung unter den Hammer gebracht. Die öffentliche Besichtigung findet am 2. November von Morgens 9 bis 4½ Uhr statt. Die Kataloge können durch Kunstexpert Maurer oder Auktionator Max Ruef bezogen werden.

V. V. **E. von Steinle's künstlerischer Nachlaß.** Am 7. und 8. November d. J. wird durch die Kunsthandlung F. A. C. Prestel der künstlerische Nachlaß des am 18. Sept. vorigen Jahres verstorbenen Meisters Steinle zu Frankfurt a. M. zur Versteigerung gestellt werden. Ein sorgfältig gearbeiteter Katalog gewährt einen Einblick in die reichhaltige Sammlung und zugleich einen Überblick über das gesamte Wirken Steinle's, da „fast von jedem bedeutenden Werke seiner Hand eine Studie oder ein Entwurf“ vorhanden ist. Um diesen Überblick zu erleichtern, ist der Katalog innerhalb der nach der Technik gemachten Hauptabteilungen sachlich nach den Gegenständen geordnet. Den größten Reichtum enthält die erste Abteilung: Aquarelle und Zeichnungen. Da finden wir zuerst den großen Parzivalcyklus in einem Rahmen vereinigt, das einzige größere, durchaus vollendete Werk, welches der Nachlaß von solchen Arbeiten enthält, welche der Künstler fertig der Öffentlichkeit dargeboten hat. Sodann folgen Darstellungen aus dem alten Testamente (18 Nummern), aus dem Leben des Heilandes (36 Nummern), aus dem Leben der Maria (31 Nummern), ferner Gleichnisse, Darstellungen aus dem Leben der Apostel und Heiligen, Legenden u. s. w. (25 Nummern), Entwürfe zu kirchlichen Wandmalereien, Cyklen religiösen Inhaltes (15 Nummern), profane Darstellungen, Illustrationen u. s. w. (27 Nummern), allegorische Darstellungen, Gedenkblätter und Karikaturen (7 Nummern), einzelne Figuren und Studien zu Figuren (17 Nummern), Porträts und Kopfstudien (88 Nummern), Studien von Händen, Armen u. dergl. (18 Nummern), Gewandstudien (29 Nummern), Aktstudien (6 Nummern), Landschaften und Landschaftsstudien, Verschiedenes, wie Blumen, Kopien (3 Nummern). Die zweite Abteilung giebt die Kartons (29 Nummern), die dritte endlich die Ölgemälde (4 Nummern), darunter das aus d. J. 1831 stammende große Bild „Die Abnahme Christi vom Kreuze“. Ein Anhang enthält Aquarelle und Zeichnungen anderer Künstler, darunter solche von Führich, Genelli, Leighton, Schnorr, Schwind, Veit, und endlich ein höchst seltenes Holzschnittwerk: Stammbaum des kurbayerischen Regentenhauses, mit Chlodoveus (485) und seiner Gemahlin Diethuld (499) beginnend bis auf Friedenreich Pius (1544). Der Katalog ist mit einer Nachbildung eines sehr guten Selbstporträts des Meisters, sowie einer Anzahl von Holzschnitten geziert, welche von Steinle selbst geschnitten sind und in interessanter Weise den Zustand des deutschen Holzschnittes bei seiner Wiederbelebung

vor Augen führen. Eine große Zahl der Blätter ist durch die Ausstellungen zu Frankfurt, Berlin, Düsseldorf und Darmstadt zu Anfang dieses Jahres bereits allgemeiner bekannt geworden. Überall hat die Feinheit und Schönheit der Ausführung, die geistvolle Auffassung und die erstaunliche Vielseitigkeit des Meisters Bewunderung erregt. Es steht daher zu erwarten, daß Museen und Kunstfreunde diese Gelegenheit, ihre Mappen zu füllen, wetteifernd benutzen werden. In Frankfurt freilich wird man es zu bedauern haben, daß diese Schätze zum größten Teil nach auswärts gehen werden.

z. — **Frankfurter Kunstauktion.** Ende Oktober kommt in Frankfurt a. M. eine Sammlung alter Kupferstiche aus französischem Besitz zur Versteigerung. Der Schwerpunkt derselben liegt in den Arbeiten der Meister des galanten Genres aus der Epoche Louis' XIV. und Louis' XV, welche ganz hervorragend in Zahl und Gediegenheit vorhanden sind. Doch ist auch die alte deutsche Kunst durch A. Dürer, Behaim, Aldegrever etc. vertreten, und es genügt wohl das vorhandene, äußerst seltene Holzschnittwerk „Die Ehebrecherbrücke" von Jost Amman, um dieser Schule ein lebhaftes Interesse zu sichern. Die großen Meister der Niederlande, Rembrandt, Rubens, van Dyck, Teniers etc. schließen sich an und eine besondere Abteilung der verschiedensten Ornamentstiche wird den für diese Arbeiten sich Interessirenden Willkommenes bieten. Eine Sammlung seltener alter Bücher, sowie Handzeichnungen alter und neuer Meister schließen den 3000 Nummern umfassenden Katalog, welcher durch die Kunsthandlung von G. Gutekunst, 5. Im Sachsenlager in Frankfurt a. M. zu 1 Mk. zu beziehen ist.

x. — **Kölner Kunstauktionen.** Die Firma J. M. Heberle (H. Lempertz Söhne) in Köln sendet uns vier Auktionskataloge zu, aus denen ersichtlich ist, daß dieselbe vom 24. bis 31. Oktober sechs bis sieben verschiedene Kunstsammlungen zur Versteigerung bringen wird. Die erste umfaßt eine Reihe prächtiger Kunstsachen, Einrichtungs- und Ausstattungsgegenstände aus dem Besitz der Fürstin Marie Leopoldine Grassalkowits von Gyarak, welche im Jahre 1864 starb. Es ist eine reiche Sammlung kostbarer Porzellane und Möbel, deren hervorragendste Stücke auf 14 Lichtdrucktafeln wiedergegeben sind. Die Sammlung darf das größte Interesse beanspruchen; es sind fast lauter auserlesene Stücke: Skulpturen, japanische, chinesische, Sèvres-Porzellane, Metallarbeiten, Miniaturen, Boullemöbel u. a. — Die zweite Kollektion ist aus den Nachlässen der Herren Karl Culemann in Hannover, Freiherrn von Grote auf Schloß Wedesbüttel, Stadtbaumeister J. P. Weyer in Köln zusammengesetzt und zeichnet sich durch prächtige Erzeugnisse der Kunsttöpferei, emaillirte, gravirte und geätzte Gläser, venetianische Gläser, Glasmalereien, Elfenbein- und Edelmetallarbeiten, Textilerzeugnisse, kostbare geschnitzte Möbel, prachtvolle Kriegs- und Jagdwaffen, Rüstzeug u. s. w. aus. Der Katalog, wie der erste in Quartformat, weist 825 Nummern auf und ist mit 16 Lichtdrucken versehen. — Die dritte Reihe von Kunstobjekten besteht aus Gemälden, welche aus dem Besitz des ehemaligen hannöverischen Staatsministers v. Münchhausen, des Malers Franz Reichardt in München und des obengenannten Kölner Stadtbaumeisters J. P. Weyer herrühren. Um einen Begriff von der Zusammensetzung der Sammlung zu geben, machen wir die in Lichtdruck reproduzirten Bilder namhaft: Evert van Aelst, A. Brouwer, Cranach d. ä., Van Dyck, Gaspard Poussin, A. van Everdingen, Hub. van Eyck, Willem Kalf, Luini, Correggio, Van der Meer v. Haarlem, Joh. v. Melem, J. M. und Klaas Molenaer, M. van Musscher, Aart van der Neer, Jan Steen, Adriaen v. d. Velde. Endlich ist noch die Sammlung von Kupferstichen, Handzeichnungen, Radirungen, Holzschnitten alter und neuer Meister aus dem Nachlaß des Ministers v. Münchhausen zu erwähnen, 457 Nummern stark, welche am 31. Oktober ausgeboten wird. Aldegrever, H. S. Beham, Dürer, Claude Lorrain, Goltzius, Rembrandt sind mit je einer größeren Zahl Radirungen vertreten.

x. — **Leipziger Kunstauktion.** Bei C. G. Boerner in Leipzig kommt am 1. November eine Kupferstich- und Holzschnittsammlung aus Privatbesitz, 1086 Nummern stark, zum öffentlichen Verkaufe. Dabei findet sich eine größere Anzahl Blätter von J. E. Ridinger und W. v. Kobell.

— **Münchener Kunstauktion.** Am 15. November und folgende Tage gelangt in München unter der Direktion des Kunstexperten Karl Maurer die Sammlung des unlängst verstorbenen Reichsrates und Reichstagsabgeordneten Freiherrn von Aretin auf Schloß Heidenburg und Kloster Aldersbach zur Versteigerung, von welcher namentlich die Gemäldegalerie mit mehr als 600 Originalgemälden alter Meister in Sammlerkreisen wohlbekannt und geschätzt ist. Besonders zahlreich sind darin die alten italienischen und deutschen Meister vertreten; wir nennen nur einige Namen: Holbein, Teniers, Ruisdael, van Goyen, Wouwermans, Wynants, Vinckebooms, van Uden, Cranach, Everdingen, Crayer, Breughel, le Brun, Querfurt, Cuyp, Roos, Netscher, Poussin, Rembrandt etc. Auch die gegen hundert Nummern umfassende Waffensammlung, welche gleichzeitig zur Versteigerung gelangt, enthält Stücke von hervorragendem Werte, von denen einzelne als wirkliche Unika zu bezeichnen sind; so prachtvolle Exemplare von Radschloßgewehren und Pistolen, aufs Feinste mit Elfenbein eingelegt und gravirt; eine sogenannte Handkanone von Hans Gscheud 1594, ein Kabinettstück allerersten Ranges von wunderbarer Erhaltung. Die illustrirten Kataloge sind im Druck.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Neumann, A., Grundriss der Geschichte der bildenden Künste und des Kunstgewerbes in Est-, Liv- und Kurland, vom Ende des 12. bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts. Mit 86 Abbildungen und 1 Tafel. 8°. X u. 184 S. Reval, Kluge. Mk. 6. —

Gedenkblätter zur Gutenbergfeier am 50. Jahrestage der Errichtung des Gutenbergdenkmals zu Mainz 14. Aug. 1837. Herausgegeben von den vereinigten Mainzer Buchdruckern und Buchhändlern 1887.

Julius Thaeter. Das Lebensbild eines deutschen Kupferstechers. Zusammengestellt aus schriftlichem Nachlass von Anna Thaeter. Mit Porträt in Lichtdruck. IV u. 185 S. Frankfurt a/M., Alt. Mk. 6. —

Oechelhäuser, A. von, Die Miniaturen der Universitätsbibliothek zu Heidelberg. I. Teil. Mit 18 Tafeln. 4°. 108 S. Heidelberg, Koester. Mk. 30. —

Brücke, E., Die Physiologie der Farben für die Zwecke der Kunstgewerbe. Zweite vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 31 Holzschnitten. 8°. VI u. 309 S. Leipzig, Hirzel. Mk. 6. —

Zeitschriften.

Gazette des Beaux-Arts. Oktober.
Une collection de terres cuites grecques. Von M. Froehner. (Mit Abbild.) — Les tombeaux des papes en France. Von Eug. Müntz. (Mit Abbild.) — Torcello. Von Ary Renan. (Mit Abbild.) — Les portraits de César Borgia. Von Ch. Yriarthe. (Mit Abbild.) — La manufacture de Sèvres en l'an VIII. Von Ed. Garnier. — Auguste Lançon. Von A. de Lostalot. (Mit Abbild.) — La manufacture des tapisseries. Von Braquehaye.

Mitteilungen des k. k. Österreich. Museums. Oktober.
Epilog zur kirchlichen Ausstellung. Von J. v. Falke. — Franz Kosch †. — Die Formen des antiken Goldschmuckes. Von J. Folnesics.

The Academy. Nr. 805.
Revue égyptologique. Von A. B. Edwards. — The age of the walls of Chester. Von H. Dryden.

The Portfolio. Oktober.
Scottish Painters. Von W. Armstrong. — The meres of East Anglia. Von H. F. Wilson. (Mit Abbild.) — Interior of the hall Lincolns Inn. By A. E. Pearce. (Mit Abbild.) — Letters from the english lakes. Von W. Hull. (Mit Abbild.) — A modern sculptor (Carpeaux). Von S. Udny. — Some miniatures of South Kensington Museum. Von Alfr. Beaver.

Christliches Kunstblatt. Nr. 10.
Über kirchlichen Schmuck. — Grabkreuze aus Schmiedeeisen. — Die bildliche Darstellung des apostolischen Glaubensbekenntnisses in der deutschen Kunst des Mittelalters.

L'Art. Nr. 560 u. 561.
Salon de 1887. Von P. Leroi. François I et les diamants de la couronne. Von G. Bapst. — L'art industriel en province. Von J. B. Giraud. (Mit Abbild.) — Marc Antoine Raimondi. Von H. Delaborde. (Mit Abbild.) — Gerard Ter Borch et sa famille. Von E. Michel. (Mit Abbild.) — Lettre inédite des derniers moments de Pascal. Von L. Lalanne. (Mit Abbild.) — Lettres de Sebastien del Piombo à Michel Ange. Publiés par G. Milanesi.

Inserate.

Hierzu zwei Beilagen: eine von der Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft (vorm. A. Bruckmann) in München und eine von J. Engelhorn in Stuttgart.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von August Pries in Leipzig

23. Jahrgang. 1887/88.

Kunstchronik

Nr. 3. 27. Oktober.

Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

Herausgeber:

Carl v. Lützow und Arthur Pabst

Wien, Theresianumgasse 25. Berlin, W. Kurfürstenstraße 3.

Expedition:

Leipzig: E. A. Seemann, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. Kühl, Jägerstr. 73.

Die Kunstchronik erscheint von Oktober bis Ende Juni wöchentlich, im Juli, August und September nur aller 14 Tage und kostet in Verbindung mit dem Kunstgewerbeblatt halbjährlich 6 Mark, ohne dasselbe ganzjährlich 8 Mark. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler in Leipzig, Wien, Berlin, München u. s. w. an.

Ein englisches Handbuch der italienischen Malerschulen. [1]

Seit einer Reihe von Jahren hat das rege Verlangen der Gebildeten in England nach gründlicher Belehrung über die italienische Kunstgeschichte Befriedigung gesucht in den zahlreichen deutschen Lehr- und Handbüchern, welche in englischen Übersetzungen eine ziemliche Verbreitung gefunden haben. So eine zusammenfassende Bearbeitung von Dohme's Kunst und Künstlern, eine Übersetzung der Publikation von Woltmann-Woermann und mehreres andere. Nebenher gehen Übersetzungen der älteren klassischen Werke von Lanzi und insbesondere Vasari, deren Wert das englische Publikum mehr zu erkennen scheint, als das deutsche. Kürzlich ist nun auch das ältere Handbuch von Kugler in einer neuen, der fünften englischen Ausgabe von der Verlagsbuchhandlung von Murray ausgegeben worden. Die Umarbeitung stammt aus der Feder des als Assyriolog und Diplomat weltbekannten Sir Henry Layard. Eine Reihe außerordentlicher Vorzüge zeichnen gerade dieses Handbuch vor all seinen Rivalen glänzend aus, — weshalb es auch sofort in England als jenen in vielen Beziehungen weit überlegen allgemein anerkannt worden ist, so daß die starke Auflage, wie wir hören, alsbald einen Neudruck im Gefolge haben wird. Daß von dem gutenteils veralteten Kuglerschen Text nur sehr wenig beibehalten sei, darauf läßt schon der Wortlaut des Titels schließen: „Handbuch der Malerei. — Die italienischen Schulen. — Basirt auf das Handbuch von Kugler. — Ursprünglich herausgegeben von Sir Charles Eastlake, Präsidenten der königlichen Akademie. — Fünfte Ausgabe, gründlich revidirt und zum Teil neu verfaßt (rewritten) von Austen Henry Layard", ꝛc. Durch Eastlake hatte eben Kugler in England eine Popularität erlangt, wie sie keiner jener deutschen Nachfolger beanspruchen konnte. In seine Stelle tritt nunmehr ein englischer Name, dessen Autorität auf diesem Gebiete — Layard ist einflußreichster Trustee der Nationalgalerie — eine längst anerkannte ist. Sir Henry Layard ist selbst Sammler, und seine Gemäldesammlung im Palazzo Capello am Canal Grande in Venedig zählt jetzt zu den gewähltesten unter den Privatsammlungen Italiens. Durch seine Reisen ist er mit den Gemäldegalerien Europa's wohl vertraut. Als Schriftsteller auf dem Gebiete der italienischen Malerei hatte er sich früher bereits durch Abhandlungen bekannt gemacht, z. B. in Textbeilagen zu den Publikationen der Arundel-Gesellschaft und neuerdings in einem höchst interessanten Aufsatze über die geschichtliche Entwickelung der englischen Nationalgalerie in der Quarterly Review (Nr. 326, Oktober 1886). Seine besonderen Vorzüge als Kunstschriftsteller liegen in der großen Klarheit, Bestimmtheit und Einfachheit seiner Sprache. Vielleicht noch höher dürfen wir es dem Verfasser dieses neuen Handbuchs der Malerei anrechnen, daß er in seinen Meinungsäußerungen un-

1) Handbook of Painting. The Italian Schools. By A. H. Layard. London 1887, John Murray.

abhängig ist von Rücksicht auf herrschende Parteiansichten oder Modetheorien, wie sie neuerdings in Pamphleten und Fachzeitschriften grassiren.

Das zweibändige Werk in handlichem Oktavformat ist mit nahezu 250 Umrißzeichnungen illustrirt und hat am Ende ein ausführliches Orts- und Namenverzeichnis von 142 Seitenspalten — das ganze Werk umfaßt 760 Seiten. — Diese Verzeichnisse sind so angelegt, daß das Buch als Reisebegleiter, besonders in Italien, vortreffliche Dienste leisten kann. Von dem alten Kuglerschen Texte ist das meiste in den ersten Abschnitten beibehalten worden, welche von der altchristlichen Kunst handeln. Hier ist in der Hauptsache nur gekürzt worden. Vielleicht hätten da auch neuere Forschungen mehr berücksichtigt werden können, als es bei einzelnen Details geschehen ist, doch ist die allgemeine Auffassung korrekt. Für die Zeit der spätmittelalterlichen und der Renaissancemalerei, wie auch für die Epoche des Verfalls sind die einzelnen Malerschulen in gesonderten Kapiteln behandelt. Hierbei ist als besonderes Verdienst hervorzuheben, daß in der Schilderung der Stilentwickelung bei den einzelnen Malern das Organische derselben mit jener Folgerichtigkeit nachgewiesen wird, welche zuerst Morelli-Lermolieff als die einzig naturgemäße logische Auffassung der italienischen Kunst ins Licht gestellt hat, zu einer Zeit, wo die Beeinflussungstheorie der Herren Crowe und Cavalcaselle 2c. noch als eminent wissenschaftlich galt. Man würde aber sehr irregehen, wenn man annehmen wollte, die Unabhängigkeit Layards von den genannten, sonst viel citirten Schriftstellern über italienische Kunst habe eine mindere Vollständigkeit des einschlägigen Materials zur Folge gehabt. Im Gegenteil. Selbst der Spezialforscher wird in den beiden Bänden Layards hin und wieder Angaben begegnen, über welche litterarische Nachweise ihm sonst schwerlich zu Gebote stehen. Nach unserem Dafürhalten ist diese Geschichte der italienischen Malerei unter allen existirenden Handbüchern, welche den Gegenstand behandeln, dasjenige, welches wissenschaftlichen Fortschritt und Popularität auf das glücklichste vereinigt, und in Rücksicht hierauf möchten wir ihm auch in Deutschland viele Freunde wünschen.

Florenz, im Oktober 1887.

Jean Paul Richter.

John Webber und die Erfindung der Lithographie.

Auf S. 16 des im Erscheinen begriffenen Prachtwerkes „Die vervielfältigende Kunst der Gegenwart" (Ges. für verv. Kunst, Wien, 1886 ff.) ist in Bezug auf die Lithographie Folgendes zu lesen: „Der Erfindung Senefelders gingen verschiedene Versuche voran, Zeichnungen auf Steinplatten für den Druck zu verwenden. John Webber, der Begleiter Cooks auf dessen letzter Reise in die Südsee, gab 1788 in London zwei seiner mit höchster Sorgfalt ausgeführten Zeichnungen in lithographischem Umdruck heraus." Und dazu die Anmerkung: „S. über den Künstler und über die obenerwähnten, für die Vorgeschichte der Lithographie höchst interessanten Blätter: J. G. Meusels Museum, XIV. Stück (1791), S. 46 ff. und J. D. Fiorillo, Geschichte der zeichnenden Künste, V, 718 ff. Ein Heft mit 23 Bleistiftzeichnungen Webbers von der Cookschen Reise (darunter die zwei von Meusel erwähnten, welche der Künstler in Umdruck publizirte) befindet sich im Besitze des Herrn M. König in Wien, welchem wir die obige Notiz verdanken."

Dieser Passus muß natürlich jeden, der sich eingehender mit der Geschichte der Lithographie beschäftigt hat, lebhaft interessiren; denn einmal führt er eine ganz neue, bisher noch nie darin erwähnte Persönlichkeit in diese Geschichte ein, andererseits aber ist die hier einfach als Thatsache hingestellte sogenannte Erfindung Webbers, — die Erfindung nämlich des lithographischen Umdrucks, — von so hoher Bedeutung, daß es unmöglich ist, darüber hinwegzugehen, ohne die Beweisgründe für und wider mit gewissenhaftester Genauigkeit untersucht zu haben. Verglichen mit den hier für Webber erhobenen Ansprüchen sind die, welche im Interesse Simon Schmids gemacht worden sind, von verschwindender Bedeutung. In dem Prozeß Schmid gegen Senefelder handelt es sich ja eigentlich gar nicht um die Erfindung der wirklichen Lithographie, sondern nur darum, welcher von den beiden zuerst auf den Gedanken kam, auf Stein hochzuätzen? Der Umdruck aber war es gerade, welcher Senefelder nach mehrjährigem Herumtasten endlich (1798—1799) auf die wirkliche Lithographie, d. h. auf den chemischen Druck führte, und nun soll ihn plötzlich Webber zehn Jahre früher ohne alle Vorbereitung, und zwar gleich, wie wir sehen werden, mit dem Vorsatze erfunden haben, seine Zeichnungen auf eine Weise zu vervielfältigen, welche die Arbeiten der gewandtesten Stecher seiner Zeit übertreffen sollte. Es ist nötig, sich über die Tragweite dieser Behauptungen klar zu werden, um einsehen zu können, wie haarscharf an das Wunderbare Webbers supponirte Erfindung streifen würde, falls sich dieselbe wirklich feststellen lassen sollte. Bei der Erfindung der Lithographie fanden sich mehrere Faktoren zusammen, ohne welche dieselbe überhaupt nicht möglich gewesen wäre: — der Zwang, den die Not auf Senefelder ausübte, die naturwissenschaftliche und zumal chemische Bildung, welche er sich angeeignet hatte, seine vorhergehende Beschäftigung mit Ätzversuchen aller Art, und — man möchte fast

sagen hauptsächlich — das Vorhandensein des Solnhofener (Kelheimer) Kalkschiefers, welcher noch heute in der Lithographie unersetzt ist. Selbst die Not und die (freilich nicht nachgewiesene) chemische Bildung auch bei Webber, des Argumentes halber, zugestanden, so bleibt doch noch der Solnhofener Kalkstein übrig, der in London unmöglich zu beschaffen war. Man könnte allerdings einwenden, daß ja auch Senefelder statt des Kalkschiefers Zink und andere Metallplatten angewandt habe, aber die Erfindung der Zinkographie war noch weit schwieriger als die der Lithographie, und Senefelder verfiel auf sie erst, nachdem er sich durch seine Versuche auf Stein bedeutende Erfahrungen erworben hatte. Sollte dieselbe schon von Webber gemacht worden sein, — was übrigens nicht beansprucht wird, — so würde dadurch das Wunderbare aus der Geschichte keineswegs schwinden. Das Wunderbarste kommt aber noch! Webbers Handzeichnungen werden hauptsächlich gerühmt ihrer Zartheit und seinen Ausführung wegen, und von den angeblichen „lithographischen Umdrucken", die er davon publizirt haben soll, heißt es ausdrücklich, sie seien „unübertroffen schön, sanft und doch bestimmt". Wenn man nun weiß, wie lange die Lithographie sich abquälte, bis es ihr gelang Arbeiten zu liefern, die zugleich sanft und bestimmt waren, wie schwer es ihr wurde, die Rauheit des Korns und die Widerspenstigkeit der Zeichenmittel zu überwinden, und wenn man sich z. B. der Arbeiten Wagenbaurs im Landschaftsfache (um 1805), oder solcher Blätter wie die zu Manlichs „Äskulaps Hahn" (1812) erinnert, dann wird man nicht umhin können, über die Behauptung, daß dieselbe Kunst in viel höherer Vollendung schon im Jahre 1788 in London betrieben wurde, den Kopf zu schütteln.

Da die hier beregte Frage für mich von besonderem Interesse ist, so wandte ich mich deshalb an Herrn Professor Dr. Carl von Lützow, den Chefredakteur des erwähnten Werkes, und mit gewohnter Freundlichkeit hatte derselbe die Güte mich mit Herrn König, dem Besitzer der Webberschen Blätter, in Verbindung zu setzen. Letzterer kam mir ebenfalls mit großer Bereitwilligkeit und Liebenswürdigkeit entgegen, und seinen ausführlichen Mitteilungen verdanke ich es, daß ich im stande bin, selbst ohne die Blätter gesehen zu haben, das Rätsel zu lösen.

In erster Linie teile ich in Folgendem auszugsweise die Gründe mit, auf welche Herr König seine Behauptung stützt, Webber habe im Jahre 1788 in London den lithographischen Umdruck ausgeübt.

„Merkwürdigerweise", schreibt Herr König, „sind die Arbeiten Webbers .... beinahe gänzlich unbekannt, und keine, selbst der größeren Staatssammlungen und Hofkabinette besitzt etwas von ihm, so daß selbst die von Meusel so hoch gepriesenen zwei Blätter auf unserem Kontinent ganz unbekannt sind. Andererseits war die zur fixen Idee herangeschriebene Behauptung: „daß Senefelder der Erfinder der Lithographie sei", daran schuld, daß alle Fachleute, welchen ich die Blätter zeigte, lieber zugestanden, daß sie nicht wüßten, wie und mit welchen Mitteln Webber das machte, als daß sie selbe (nämlich die weiter unten zu erwähnenden Zeichnungen) als Vorbereitungen für den Umdruck erkannt hätten. Erst als ich in Meusel diesen Bericht fand, von dem ich Ihnen eine wörtliche Abschrift beilege, wo die beiden Blätter Le Bannanier und Le Palmier à l'Eventail erwähnt und beschrieben sind, von denen sich die ersten Versuche Webbers in meiner Sammlung befinden ...., fingen sie an, den lithographischen Umdruck zuzugestehen." Herr König giebt nun einige Daten über Webber und fährt alsdann fort: „Diese dritte und letzte Reise Cooks wurde 1784 in London in drei Bänden, enthaltend 87 Stiche nach Webber, von Woollett, Bartolozzi, Byrne, Gervin, Sharp, Middiman, Hall, Lerpinière, Sherwin 2c., ausgeführt. Aber die Regierungskommission, welche die Herausgabe besorgte, traf keine glückliche Wahl unter den Zeichnungen Webbers, indem sie bis auf sehr wenige landschaftliche Darstellungen, die noch dazu von Byrne und Middiman, sich in keiner Beziehung den Zeichnungen Webbers anschließend, gestochen sind, sich meistens mit Gesichtstypen und Gerätschaften der entdeckten Indianerstämme befaßte. Dies mag auch Veranlassung gewesen sein, daß Webber selbst an die Herausgabe dieses Reisewerkes dachte und auf eine dem Zwecke entsprechende Selbstreproduktion und Vervielfältigung seiner Aufnahmen und Skizzen verfiel. Allerdings war es die Zeit, wo Le Prince, Molinari, Ploos van Amstel, Le Blond, verschiedene Stich- und Ätzmanieren erfanden, aber gleichzeitig hatte Simon Schmid, Hofkaplan in München, seine Versuche der Zeichnung und Ätzung auf Kelheimer Stein gemacht und trat 1788 mit der Herausgabe von 18 Blättern über Anatomie und Botanik .... auf .... Den englischen Künstlern .... mögen diese Versuche Schmids .... nicht fremd geblieben sein. Und so kam es, daß gleichzeitig mit den erwähnten Versuchen Simon Schmids in München, Webber in London zwei Blätter Landschaften aus seiner Reise mit Cook herausgab." Die Besprechung dieser beiden Blätter, aus Meusels „Museum", lasse ich nun hier, ebenfalls auszugsweise nach Herrn Königs gefälliger Mitteilung, folgen: „Welchem Kunstfreunde ist Herr J. Webber in London .... nicht als vortrefflicher Künstler bekannt? Hätte er nichts als die vielen herrlichen Zeichnungen zu Cooks letzter

Entdeckungsreise gemacht, das Werk wäre allein hinreichend, ihn zu verewigen, wie jeder Sachverständige, der das englische Originalkupfer davon gesehen hat, gestehen muß. Es ließe sich indessen vermuten, Herr Webber werde während dieser langen, berühmten Reise mehrere Zeichnungen in diesen so merkwürdigen Gegenden aufgenommen haben, die nicht alle in diesem jetzt genannten Werke konnten herausgegeben oder gestochen werden. Diese Vermutung nun hat sich zum Vergnügen aller derer bestätigt, denen die Kunde jener neuentdeckten Länder angelegen ist; denn im Jahre 1788 gab er zwei, auf eine ganz neue, von ihm erfundene Art gestochene und kolorirte Blätter heraus, welche in Neuseeland nach der Natur gezeichnet wurden. Unmöglich ist es, eine kolorirte Handzeichnung mit mehr Täuschung nachzuahmen, als er's mittelst dieser neuen — den Liebhabern bis jetzt noch größtenteils unerklärbaren Erfindung vermochte. Auch das geübteste Auge vermag nicht gleich zu unterscheiden, ob die Umrisse auf diesen beiden Blättern gestochen, geätzt, gehämmert, oder mit Bleistift oder schwarzer Kreide gezeichnet sind; so ähnlich sind sie denen von letzter Art, und so vollkommen haben sie das Zarte und Leichte derselben; und doch soll alles gestochen oder radirt, und von Aquatinto- oder Mezzotintomanieren doch verschieden sein. Etwas ähnliches mit Le Prince's Manier muß indessen diese neue Erfindung doch haben. Dem sei nun wie ihm wolle; genug die Wirkung davon ist unübertrefflich schön, sanft und doch bestimmt; und ich ziehe sie den schönsten englischen mit Farben gedruckten Blättern weit vor.... Was die Färbung dieser Blätter betrifft.... so muß ich noch erinnern, daß sie doch auf die gewöhnliche Art.... verfertigt ist, ... d. i. mit dem Pinsel au lavis." So weit Meusels „Museum". Wenn ich nun noch hinzufüge, daß Fiorillo an der angezogenen Stelle nichts von „Umdruck" sagt, so sind die litterarischen Beweisstücke für Webbers Erfindung erschöpft und ich kann zu den technischen übergehen.

Diese technischen Beweisstücke liegen sämtlich in Herrn Königs Webber-Sammlung, welche aus 23 Blatt, und zwar lauter Bleistiftzeichnungen, besteht. Von diesen 23 Blatt sind, nach des Besitzers Darlegung „vier Originalaufnahmen Webbers, von denen zwei von ihm für die Reproduktion in Detail umgezeichnet sind.... Diese Originalaufnahmen sind auf starkem, J. Whatman filigrainirten Velinpapier mit weicherem Blei gemacht. Die anderen neunzehn Blätter sind für die Reproduktion .... auf dünnem geschöpftem, J. Whatman filigrainirten Schreibpapier, mit sehr hartem glänzendem Blei gezeichnet." Herr König denkt sich nun, Webber habe eine geeignete fette Materie auf irgend eine Fläche ausgebreitet, habe darüber das Schreibpapier gespannt und auf diesem seine Zeichnung ausgeführt, „damit der Revers der Zeichnung, jeder Strich derselben, von der chemischen, fetten, fein schwarztönigen Unterlage genau und scharf aufnehme und an derselben Stelle wiedergebe." Im weiteren Verlauf seiner Mitteilungen beschreibt dann Herr König eine Zeichnung zu einem der in Meusels „Museum" erwähnten Blätter, Le Bannanier, als ersten und zwar mißlungenen Versuch „im Umdruck mit lithographischer Kreide" (sic!), während eine Wiederholung desselben Blattes als „bereits vollkommen gelungen" bezeichnet wird. „Daß dieser Abdruck", fährt Herr König fort, „der erste größere Versuch Webbers in der neuen Vervielfältigungstechnik ist, ist an demselben ganz zweifellos ersichtlich. Die Fettfarbe nämlich, die unter dem zum Zeichnen bestimmten Papierblatte lag, war entweder zu hell oder zu trocken aufgetragen, oder die Striche der Bleistiftzeichnung, des Averses ...., waren nicht mit genügender Kraft geführt, denn sie kamen auf dem Revers.... an den besten Stellen kaum sichtbar, an den meisten gar nicht .... Webber zeichnete darauf den Gegenstand nochmals .... und da gelang der Revers vollkommen; doch ist die Umdruckfarbe in diesen ersten Versuchen viel grauer und silbertöniger .... als die seiner späteren ...., wo die Umdruckfarbe bereits den Ton der feinen romanischen schwarzen Kreide hat."

(Fortsetzung folgt.)

Nekrolog.

⁂ **Der Landschaftsmaler Karl Schweninger**, im Jahre 1818 geboren, ist in Wien am 13. Okt. gestorben. Er hat eine große Reihe von wirkungsvollen Gemälden geschaffen, von denen wohl das Stimmungsbild „Mondnacht" aus dem Jahre 1875 das bekannteste sein dürfte. Bemerkenswert sind auch seine Fresken im Hofsalon des Nordbahnhofes zu Wien.

Preisverteilungen.

⁂ **Aus Anlaß der akademischen Kunstausstellung in Berlin** sind folgende Auszeichnungen erteilt worden. Die große goldene Medaille haben erhalten: der Maler Professor Ernst Hildebrand in Berlin, der Bildhauer Adolf Hildebrand in Florenz; die kleine goldene Medaille: die Maler Robert Ruß in Wien, Karl Saltzmann in Berlin, Friedrich Kallmorgen in Karlsruhe, Professor J. Scheurenberg in Berlin, Otto Friedrich in München, der Bildhauer Adolf Brütt in Berlin. Durch ehrenvolle Erwähnung sind ausgezeichnet worden: die Maler Louis Spangenberg in Berlin, Heinrich Moßler-Vallenberg in Düsseldorf, Ernst Koerner in Berlin, Emil Schwabe in Berlin, Heinrich Bürck in Berlin, Fedor Encke in Berlin, Konrad Kiesel in Berlin, Otto Rasch in Weimar, Ludwig Herterich in München, V. Valentini in Weimar, Julius Bergmann in Karlsruhe, Georg Meyn in Berlin, Professor B. Woltze in Blasewitz, der Radirer Ernst Moritz Geyger in Berlin; die Bildhauer Max Klein und Robert Baerwald in Berlin; die Architekten Hartel und Neckelmann in Leipzig.

Personalnachrichten.

⁂ **Der Maler Ludwig Seitz in Rom** ist, wie der „Frankf. Ztg." gemeldet wird, vom Papste zum Inspektor der vatikanischen Galerie ernannt worden.

Sammlungen und Ausstellungen.

— **Deutsch-nationale Kunstgewerbeausstellung zu München im Jahre 1888.** Zur wirksamen Förderung des Münchener Unternehmens haben sich bereits an hervorragenden Pflegestätten des Kunstgewerbes Lokalausschüsse gebildet, welche sich der schwierigen Aufgabe der Organisation von Landesausstellungen unterziehen. Derartige Ausschüsse bestehen bereits in Karlsruhe, Darmstadt, Dresden, Frankfurt, Hanau, Leipzig, Magdeburg und Stuttgart, während sie anderwärts, wie in Hannover und Oldenburg, in der Bildung begriffen sind. In Nürnberg hat das bayrische Gewerbemuseum die Fürsorge für das Unternehmen übernommen; für Elsaß-Lothringen ist der Universitätssekretär Dr. Schricker zum Landeskommissär der Ausstellung ernannt worden. Von den Direktoren der königl. Kunstgewerbeschule in Nürnberg, sowie des pfälzischen Gewerbemuseums in Kaiserslautern ist die Einrichtung von Kollektivausstellungen zugesagt. In welch rühriger Weise hierbei einzelne Kunstgewerbevereine das Unternehmen zu unterstützen entschlossen sind, beweist beispielsweise das Vorgehen des aus dem Schoße des Magdeburger Kunstgewerbevereins hervorgegangenen Landeskomitees für die Provinz Sachsen und die Herzogtümer Braunschweig und Anhalt. Nachdem dasselbe sich mit den dortigen Kunstgewerbetreibenden in mündlichem Verkehr über die Bedeutung und Organisation der deutsch-nationalen Kunstgewerbeausstellung verständigt hatte, erließ dieses Komitee behufs Erlangung eines Planes zu einer künstlerisch abgerundeten Kollektivausstellung der Magdeburger Kunstindustrie ein Preisausschreiben und meldete sofort für dieselbe einen Raumbedarf von über 100 qm fest an. Nicht minder lebhaft zeigt sich die Teilnahme der einzelnen Kunstgewerbetreibenden. Auf dem freigelegten, mit Gas- und Wasserleitung versehenen Ausstellungsplatze werden in den nächsten Tagen die Bauarbeiten beginnen, deren rechtzeitige Vollendung durch Einteilung derselben in mehrere Baulose gesichert ist. Abweichend von den bisher in München abgehaltenen Ausstellungen, welche, weil stets im königl. Glaspalaste untergebracht, auf eine freie künstlerische Entfaltung Verzicht leisten mußten, wird der auf dem landschaftlich wohl schönsten Platze der Stadt München befindliche Ausstellungskomplex ein Bild gewähren, welches auch dem verwöhntesten Auge eine freudige Überraschung bieten dürfte.

Vermischte Nachrichten.

— **Aus Düsseldorf.** Das beabsichtigte Winterfest der Düsseldorfer Künstler zum besten der Künstlerunterstützungskasse wird zu den großartigsten Veranstaltungen gehören, welche der Künstlerverein „Malkasten" jemals unternommen hat. In sämtlichen Räumen der Tonhalle wird sich ein buntes Treiben entwickeln, das nicht nur die bekanntesten und unbekanntesten Völkerschaften uns vorführen wird, sondern auch in Verbindung mit einem Verkaufsbazar unter der Leitung auserlesener weiblicher Schönheiten russische Theebuden, italienische Osterien, rheinische Wein- und bayrische Bierstuben, dem Publikum zur Erfrischung bieten wird, während gleichzeitig für die verschiedenartigsten Unterhaltungen, Scherze und Volksspiele gesorgt sein wird, in welchen der Humor seine kühnsten Sprünge macht. Die dekorative Ausstattung der Säle und der in denselben befindlichen Buden sowie die Trachten der verschiedenen Völkerschaften sollen mit besonderer Pracht hergestellt werden. Den Mittelpunkt des ganzen Unternehmens bildet eine Ausstellung von Handzeichnungen und Aquarellen der Düsseldorfer Künstler. Diese Kunstwerke, unter denen sich Perlen ersten Ranges befinden werden, sind zur Verlosung bestimmt. Dagegen werden im „Salon der Zurückgewiesenen" die Ironie und Satire glänzende Triumphe in unmöglichen Stoffen und Darstellungsweisen feiern. Außerdem gelangt ein besonderes Düsseldorfer Künstleralbum zum Verkauf. Während der mehrtägigen Dauer des Festes werden jeden Tag von fünf bis zehn Uhr abends auf einer Bühne neben allerlei Schaustellungen von Akrobaten, Balletttänzerinnen u. s. w. die berühmtesten „Bummelstücke" des Malkastens zur Aufführung gelangen. Unter der Oberleitung Erdmanns sind Künstler wie Jansen, Kröner, Bosch, Oeder, die beiden Röber, Olaf Jernberg, v. Wille, Volkmann, Volkhart, Marx, Lins, Seyppel, Hauptmann Henoumont u. a. in einer Reihe besonderer Ausschüsse thätig, den Überschuß phantastischer und lustiger Einfälle, der von der ganzen Künstlerschaft herbeigebracht wird, zu einem planmäßigen Ganzen zu sichten und zu ordnen. Der Zutritt zu den Festen wird ohne besondere Einladung gegen Eintrittsgeld jedermann gestattet sein. (Köln. Ztg.)

*** **Das Komitee für das Abtdenkmal in Braunschweig** hat beschlossen, die Ausführung des Denkmals dem Bildhauer Prof. Echtermeier daselbst zu übertragen. Es stehen ca. 23000 Mk. zur Verfügung.

*** **Die Grimm-Denkmal-Angelegenheit** ist, wie man der „Frankf. Ztg." aus Hanau schreibt, in ein neues Stadium getreten. In der am 13. Okt stattgefundenen Sitzung des großen Grimm-Komitees wurde ein Schreiben des Kultusministers von Goßler verlesen, worin der Beschluß der Landeskunstkommission zur Kenntnis der Versammlung gebracht wurde, daß der Bildhauer Wiese zu Hanau mit der Ausarbeitung eines Entwurfes für das Grimm-Denkmal beauftragt werde. Erst für den Fall, daß das von demselben vorgestellte Modell zu einer Porträtgruppe mit einfachem Postament für die Ausführung ungeeignet erscheine, sei eine Konkurrenz auszuschreiben. Im Hinblick auf die bisherigen anerkennenswerten Leistungen des Bildhauers Wiese sei der Minister geneigt, den Vorschlägen der Landeskunstkommission Folge zu geben, und ersuche um Rückäußerung. Nach längerer lebhafter Debatte beschloß das große Grimm-Komitee, daß auf die Empfehlung und Vorschläge der Kunstkommission seitens des Komitees nicht eingegangen werden könne, vielmehr dringend gewünscht werde, daß in Gemäßheit der Beschlüsse vom 11. Mai 1887 die Einladung zum Wettbewerb alsbald eingeleitet werde. Das Komitee hat diesen Beschluß gefaßt, weil erstens eine Porträtgruppe mit einfachem Postament ohne jede weitere Verzierung für den großen Marktplatz wohl sehr unscheinbar aussehen würde, und weil zweitens bei einem Nationaldenkmal, wozu ganz Deutschland beigesteuert habe, keine Kunstrichtung ausgeschlossen sein dürfe.

* **Die Türme der Hauptkirche von Wiener-Neustadt,** durch deren vor einigen Jahren erfolgten Abbruch die freundliche niederösterreichische Stadt ihres weithin sichtbaren Schmuckes beraubt wurde, sollen demnächst wieder aufgebaut werden. Das österreichische Kultus- und Unterrichtsministerium hat die dankenswerte Verfügung getroffen, daß die Wiederherstellung genau nach Maßgabe der von dem Architekten R. Jordan aufgenommenen Detailpläne der alten Türme und zwar unter Aufsicht der Centralkommission zu erfolgen habe.

* **Theophil Hansen** ist vor kurzem von Athen, wo er mit dem Bau der öffentlichen Bibliothek (als Gegenstück zu seiner dortigen Akademie) beschäftigt ist, nach Wien zurückgekehrt, um hier die Pläne zu einem neuen archäologischen Museum auszuarbeiten, welches nach den Vorschlägen des Architekten an der Südseite der Akropolis errichtet werden und die Gestalt eines offenen, von Gartenanlagen umgebenen Hallenbaues erhalten soll. Der Minister Trikupis, welchem Hansen vor seiner Abreise von Athen die Planskizze vorlegte, gab seiner Zustimmung zu dem Projekte Ausdruck.

* **Heinrich v. Angeli** hat kürzlich in Düsseldorf ein lebensgroßes Kniestück Andreas Achenbachs gemalt, das zu den eminentesten Werken des berühmten Wiener Porträtisten gezählt werden muß. Der Dargestellte steht in Dreiviertelwendung nach links gerichtet da, wie in das Anschauen eines Gemäldes versenkt, an dem er eben beschäftigt ist. Die Rechte ruht auf einer Sessellehne, in der Linken hält er Pinsel und Palette. Der Kopf ist von sprechender, lebensprühender Ähnlichkeit.

Vom Kunstmarkt.

P.— **Stuttgarter Kunstauktion.** Stuttgart ist nicht reich an Sammlungen, weder öffentlichen noch privaten. Und schon wieder wird eine der letzteren dem Schicksal der meisten aller Privatsammlungen verfallen: die Sammlung des Prof. Seyffer und zwar der erste Teil derselben wird am 8. November und folgende Tage durch H. G. Gute-

kunst in Stuttgart versteigert werden. Die Sammlung, eine der reichhaltigsten in Stuttgart, ist vom Besitzer seit etwa 25 Jahren zusammengebracht; sie trug so recht eigentlich das Gesicht ihres Besitzers, eines behäbigen, liebenswürdigen alten Herrn, der die Kunstgegenstände als seine liebsten Freunde in unmittelbarer Nähe nur in wenigen Zimmern um sich hatte. Noch lebhaft und dankbar gedenke ich des Nachmittags, als es mir gestattet war, die Schätze zu besichtigen: alle Räume waren gestopft voll; wohin man trat oder griff, überall fand sich ein Stück der Beachtung und Betrachtung wert. Und als der Besitzer erst den „Feuerfesten" öffnete und die in etwa zwanzig flachen Kästen sorgfältig geordnete Sammlung von Schmucketuis, Dosen, Flacons, Nippes &c. und ganz zuletzt die herrliche Betnuß zeigte, da ging seinen Gästen und — ihm selbst das Herz auf. Solche Sammlungen muß man unter Anleitung des Besitzers betrachten: man hat doppelten Genuß; jedes Stück hat seine Geschichte und häufig genug eine Rolle im Leben des Besitzers gespielt. Wie viel des Interessanten geht dahin, wenn solch eine Sammlung zerstreut wird! Leider steht das auch dieser Sammlung bevor: der Besitzer durch anhaltende körperliche Leiden bewogen, hat sich zum Verkauf entschlossen. Da wird es allerdings in dem kunststillen Stuttgart lebhaft genug zugehen: denn die Sammlung war bekannt, und Sammler und Händler werden sich dort ein Stelldichein geben. Die Sammlung soll in zwei Abteilungen zur Versteigerung kommen; der vortrefflich ausgestattete Katalog liegt uns vor. Wehmütig haben wir ihn durchblättert. Er enthält zunächst die keramische Sammlung: zusammengebracht, wie alle Gruppen, als Krüge und Faiencen noch nicht die Preise von heute hatten, enthält dieselbe eine überaus große Anzahl mannigfaltigster Arbeiten. Da der Besitzer nicht auf Vollständigkeit sondern Schönheit der einzelnen Stücke sah, so sind wirklich Prachtexemplare von Siegburger, Raerener, Nassauer Krügen darunter; die sorgfältigen Beschreibungen im Katalog, sowie das Herausheben den wichtigsten Stücke durch Schrift und Bild wird hier die Interessenten leicht Erwünschtes finden lassen. Unter den Faiencen und Töpferarbeiten ragen eine Anzahl süddeutscher Fabrikate hervor, die durch ihre Provenienz von Bedeutung sind: einige mittelalterliche Fundstücke frühester Zeit sind von hohem Wert. An Porzellanen sind in erster Linie kostbare Ludwigsburger Figuren zu nennen, daneben Geschirr der gleichen und Arbeiten anderer deutscher Fabriken. In der Abteilung der Gläser wird der Liebhaber der emaillirten deutschen Arbeiten manches Gute und vor allem authentische Stücke finden; Venedig, Böhmen und endlich Deutschland mit den einfachen schönen „Waldgläsern" sind reichlich vertreten. Die gemalten Scheiben dürften weniger von Sammlungen als von Privaten begehrt werden, da ihre bescheidene Größe als „bögige" Scheiben ihnen eine bequeme Verwendung im Zimmer sichert. Eine sehr umfassende und an hervorragenden Prachtstücken reiche Gruppe bilden die Arbeiten in getriebenem Silber: die wichtigsten deutschen und Schweizer Städte sind hier mit Arbeiten vertreten; Pokale jeglicher Form vom 16. bis 18. Jahrhundert finden sich hier in großer Anzahl, zum Teil in hochvollendeter Technik, dazu Tafelsilber des 18. Jahrhunderts, Kassetten, Dosen &c. Auch in dieser Gruppe dürfte manches Stück in Museen einen Platz verdienen und finden! Waffen, Schutz- und Trutzwaffen, schließen sich hieran an, darunter eine datirte Rüstung, unter den Jagdwaffen zu nennen zwei prachtvolle Pulverhörner des 16. Jahrhunderts. Die Möbel, zum Teil frühgotische Stücke, zeichnen sich durch besonders gute Erhaltung aus, da sie der Besitzer in Benutzung hatte; auf einen kostbaren gotischen Tisch und Kassetten gleicher Zeit sei hier besonders hingewiesen. Textilarbeiten schließen den ersten Teil des Katalogs, darunter einige vortreffliche Antipendien des 15. Jahrhunderts in haute-lisse-Technik mit Figuren. Der zweite Teil der Sammlung wird im März 1888 zum Verkauf kommen.

Inserate.

AD. BRAUN & Cie. in DORNACH i. Els. und PARIS,
photogr. Kunstanstalt und Verlagshandlung.

P. P.

Soeben erscheint in neuer bedeutend vermehrter Auflage der

vollständige Verlagskatalog

(1887)

unserer sämtlichen unveränderlichen Kohlephotographien und Heliogravüren nach Gemälden, Handzeichnungen und Skulpturen älterer und neuerer Meister.

Ein Band von ca. 600 Seiten gr. Okt. mit mehreren Illustrationen.
Preis geh. Mk. 4.—; geb. Mk. 4.80.

Das Verzeichnis der bei uns bisher erschienenen und im kompleten Verlagskatalog beschriebenen Publikationen wird auf Verlangen gratis und franko zugeschickt. (37)

Dornach i. Els., Dezember 1886.

Die Verlagshandlung **Ad. Braun & Cie.**

Kunst-Auktion.

Dienstag, den 15. November und folgende Tage werden Maffeistraße Nr. 18 in München im Auftrage der Erben die Gemälde- und Waffensammlung des verlebten Freiherrn

Carl von Aretin auf Heidenburg

unter Direktion des Unterzeichneten öffentlich versteigert. Die Gemäldesammlung (550 Nrn.) enthält wahrhafte Perlen alter italienischer, holländischer und deutscher Meister und sind die Namen:
Bellini, Piombo, Ruysdael, van Goyen, Strauch, Holbein, Everdingen, Crayer, Breughel, le Brun, Querfurt, Cuyp, Netscher, Poussin, Rembrand, Rubens etc. vertreten.

Die Waffensammlung enthält Stücke von hervorragendem Werte, wirkliche Unika.

Der reich illustrirte Katalog, welcher Näheres besagt, ist gegen 1 Mark zu beziehen.

Der Unterzeichnete giebt auf Franko-Anfragen nähere Auskunft.

München, im Oktober 1887.

Max Ruef, Auktionator. **Carl Maurer,** Kunst-Expert.
Schwanthalerstraße Nr. 17½.

Kunsthandlung Hugo Grosser, Leipzig. Alleiniger Vertreter mit vollständigem Lager der Photographischen Anstalt von **Ad. Braun & Co.** in Dornach. **Kataloge. Musterbücher. Auswahlsendungen. Einrahmungen.** (10)

Kunsthandlung Hugo Grosser, Leipzig. Schnellste Besorgung aller Photographien und sonstiger Kunstsachen des In- und Auslandes, namentlich der schönen und billigen **Italienischen Photographien. Kataloge. Auswahlsendungen. Einrahmungen.** (10)

= Die ägyptischen Königsmumien =

und sonstigen Altertümer im Museum zu Bulak, sowie die Denkmäler Oberägyptens nach der Natur photographirt von **Emil Brugsch-Bey.** Verzeichnis, mit einem Vorworte von Prof. Dr. **Georg Ebers**, gratis u. franko durch die Kunsthandlung **Hugo Grosser** in **Leipzig.** (4)

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig.

Soeben erschien:

Schulausgabe

der

Kunsthistorischen Bilderbogen

auch unter dem Titel

Bilderatlas zur Einführung

in die

Kunstgeschichte

von

Richard Graul.

104 Seiten. gr. 4. mit 489 Abbildungen, cart. M. 3. 60

Für die Bedürfnisse des ersten Unterrichts in der Kunstgeschichte bietet diese Bilderreihe ein mehr als ausreichendes Material.

Das Textbuch zu diesem Atlas wird Anfang November erscheinen: 7 Bogen 8. geb. M. 1. 40.

Soeben wurde vollständig:

Deutsche Renaissance
in Österreich,

herausgegeben von

A. Ortwein, R. Bakalowits, W. Schulmeister, M. Bischof, Franz Paukert.

I. Band. Steiermark u. Böhmen, kart. mit Leinwandrücken M. 35.
II. (letzter) Band. Oberösterreich und Tirol, kart. M. 35.

Beide Bände bilden zugleich Band IX der Deutschen Renaissance. In 1 eleg. Leinwandband gebunden M. 72. —

Auch zu beziehen in 26 Lieferungen à M. 2. 40.

Ausführliche Prospekte gratis.

Geschichte der Holzbaukunst
in Deutschland.

Von
Carl Lachner,
Direktor der Handwerksschule in Hildesheim.

Mit 234 Textillustrationen, 4 Farbendrucken und einer Radirung.

Hoch 4. Zwei Teile in einen Band geb. 20 M.

Woltmann-Woermann,

Geschichte der Malerei.

Auf wiederholte Anfragen bezüglich der Fortführung und Vollendung dieses Werkes teile ich mit, dass die

18. Lieferung (Band III. 6.) im November

ausgegeben wird und die 19. soweit vorbereitet ist, dass sie im Februar n. J. spätestens erscheinen kann. Die beiden Schlusslieferungen (20. und 21.) werden nach der Absicht des Verfassers im Laufe des nächsten Jahres zur Presse gehen.

Leipzig, Ende Oktober 1887. **E. A. Seemann.**

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von August Pries in Leipzig

23. Jahrgang. 1887/88.

Kunstchronik

Nr. 4. 3. November.

Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

Herausgeber:

Carl v. Lützow und Arthur Pabst

Wien, Theresianumgasse 25. — Berlin, W. Kurfürstenstraße 3.

Expedition:

Leipzig: E. A. Seemann, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. Kühl, Jägerstr. 73.

Die Kunstchronik erscheint von Oktober bis Ende Juni wöchentlich, im Juli, August und September nur aller 14 Tage und kostet in Verbindung mit dem Kunstgewerbeblatt halbjährlich 6 Mark, ohne dasselbe ganzjährlich 8 Mark. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler in Leipzig, Wien, Berlin, München u. s. w. an.

Die Malweise Hans Holbeins.

Die Wiederherstellung der Darmstädter Madonna hat zum eindringenden Studium der Malweise des großen schwäbischen Meisters erneuten Anlaß geboten. Einige beachtenswerte Beiträge zu dieser Sache enthält ein Aufsatz von Georg Hirth in den Münchener „Neuesten Nachrichten“, welchem wir die nachfolgenden Abschnitte entnehmen. Hirth geht von Zahns vielcitirter Analyse der Maltechnik Holbeins (Jahrb. f. Kunstwissensch. V, S. 152 ff.) aus, die er „ein Meisterstück kunstgeschichtlicher Darstellung“ nennt, und fährt dann fort: „In dieser Beschreibung wird die leuchtende Tiefe und der emailartige Schmelz der Holbeinschen Bilder auf ein uns unbekanntes „mehr harziges als fett-öliges Bindemittel“ zurückgeführt. „Der Schmelz dieser Farbe (sagt Zahn) erinnert noch unmittelbar an die altflandrischen Bilder, deren leuchtende, bei großer Deckkraft dennoch dem geschmolzenen Metalloxyd ähnliche Farbe jedenfalls mit demselben Bindemittel behandelt war. Jenes Bindemittel gestattete sowohl die flüssige Verschmelzung der nassen (?) Farbe, wie das schärfste Absetzen der neben- und übereinander gesetzten Töne“. Ferner spricht Zahn von der „ganz gleichmäßig pastosen Ausführung“ der Fleischtöne an Gesichtern und Händen.

Hiernach ständen wir, ständen unsere heutigen Maler vor einem unbekannten X; wäre die Malweise des großen Meisters so lange eine unerreichbare Kunst, so lange uns die Kenntnis des vorausgesetzten mysteriösen „Bindemittels“ verschlossen bliebe. Nach der Meinung Hausers aber haben Holbein sowohl als seine Zeitgenossen und Vorgänger sich bei ihren „Ölbildern“ keines anderen Bindemittels bedient, als des reinen Öles (z. B. des Leinöls, nach Bedürfnis wohl auch mit flüchtigen Ölen verdünnt), und sind die Leuchtkraft und der Schmelz der Holbeinschen Bilder vielmehr in dem Malgrunde, in der soliden und sauberen Vorbereitung des Gemäldes, sowie in dem Verhältnis der Lasuren zur pastosen Anlage der Lokalfarben zu suchen. Und fürwahr, diese einfache und natürliche Erklärung wird zur unumstößlichen Überzeugung, wenn man, die Lupe in der Hand, das nunmehr hell leuchtende Darmstädter Madonnenbild genau betrachtet.

Es ist eine alte Erfahrung, daß jeder dunkle Malgrund im Laufe der Zeit durch die aufgetragenen Farben mehr oder weniger hindurchdringt, sie „durchwächst“ und ihnen ihre ursprüngliche Reinheit raubt. Bolus z. B. zehrt dünn bez. lasurartig aufgetragene Farben geradezu auf. Um diesem Durchwachsen eines dunklen Grundes einigermaßen zu begegnen, müssen namentlich helle Farben (Weiß, Fleischtöne ꝛc.), deren Trübung am ehesten in die Augen fällt und am meisten störend wirkt, sehr dick aufgetragen werden. Auf Holbeins Bildern sind nun aber gerade die hellen Lokaltöne, wenn auch pastos, so doch verhältnismäßig sehr dünn gemalt, und gerade diese hellen Töne machen den schmelzartigen Eindruck. Wenn hier überhaupt von einem „Durchwachsen“ des Malgrundes gesprochen werden könnte, so wäre es nur in dem Sinne, daß wir ihn gewissermaßen durchleuchten zu

sehen glauben. In der That ist z. B. an dem weißen Kleide des knieenden Mädchens dieses Durchleuchten indirekt nachweisbar, da ja auch einzelne skizzenhafte dunkele Striche unter der weißen Bemalung deutlich zu erkennen sind; ähnliche „Durchwachsungen" finden sich in Fleischpartien, wo der Maler, wohl auf späteren Wunsch der Besteller, Veränderungen (Pentimenti) vorgenommen hat — so das zuerst wallende Haar des Mädchens, die Konturen des Kinntuchs der zweiten Frau.[1] Die Erklärung liegt in der Thatsache, daß Holbein seine gut getrockneten und äußerst solid gefügten Holztafeln (im vorliegenden Falle aus Fichtenholz) mit einem weißen Kreidegrund versehen, diesen auf das Sorgfältigste abgeschliffen und geglättet und direkt auf die weiße Fläche gemalt hat. Ob schon bei dieser sorgsamen Vorarbeit einzelne, z. B. für die Fleischtöne berechnete Partien gesonderte Behandlung erfahren, ob der geglättete Kreidegrund etwa noch in Öl abgeschliffen oder sonstwie kittartig und dem Pergament oder Email ähnlich gemacht worden, mag dahingestellt bleiben. Sicher dürfte aber dies sein: daß nicht bloß die frische Erhaltung der hellen Partien, sondern auch die schmelzartige, gleichmäßige Erscheinung der Farben in der Beschaffenheit des Malgrundes ihren Ursprung hat. Das gilt auch von dem pergamentartig glatten weißen Papiergrund, den der Meister in einzelnen eiligen Fällen — der Not gehorchend, nicht dem eignen Triebe! — anstatt des mühsam herzustellenden Kreidegrundes angewandt hat.

Der weiße, fein abgeschliffene Kreidegrund hatte also den doppelten Vorteil: erstens das Durchwachsen, Durchschlagen störender Grundfarbe in die Übermalung und besonders in die hellen Partien des Gemäldes zu verhindern, d. h. für alle Zeiten den Lokaltönen ihre ursprüngliche Frische zu sichern, und zweitens, bei sehr dünnem Auftrage der Pigmente, auch in den pastos gemalten Partien glatte Flächen zu ermöglichen, welche überdies die Durchführung der allerfeinsten Details (wie z. B. der kleinsten Fältchen, der Bartstoppeln, der genauen Zeichnung der Augäpfel u. s. w.) gestatteten, — Flächen, welchen je nach dem Farbenauftrag eine mehr email- oder mehr samtartige Textur gegeben werden konnte. Thatsächlich kommen gerade auf dem Darmstädter Bilde auch Partien vor (z. B. der rechte Ärmel des grünen Wollenkleides der heil. Jungfrau), deren kräftige Deckungen nichts weniger als „emaillirt" genannt werden können.

Die Verwertung des weißen Kreidegrundes in den angedeuteten Richtungen hat freilich zur Voraussetzung, daß sich der Maler von vornherein über Komposition der Zeichnung und Disposition der Farben vollkommen klar ist, daß er alles so sicher studirt und vorbereitet hat, um auf wesentliche Änderungen beim Malen selbst verzichten zu können. Auch ist es bequemer und „malerischer", auf einem halbdunklen, dem farbigen Charakter des ganzen Gemäldes entsprechenden Grunde zu beginnen. Die umgebenden, leeren weißen Flächen beirren das Auge; ja ich möchte darin einen Hauptgrund für die m. E. zweifellose Thatsache finden, daß die „Meister vom weißen Malgrund" in der Regel erst das ganze Bild mit Lokalfarben in sehr vorsichtiger Weise und dünn in den Farben, die das Bild endgiltig haben sollte, untermalt haben und dann erst an die feine Ausarbeitung, an die Lasuren 2c. gegangen sind. Das „Prima-Malen" ist mit dem weißen Grunde nicht wohl vereinbar. Rubens hat sich häufig dadurch geholfen, daß er den weißen Grund mit mehr oder weniger dunklem Kohlenwasser bestrich. Aber bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts war der weiße Grund die Regel, auch bei Tizian, van Dyck, Rembrandt 2c. Je reicher die Farbenpalette wurde und je mehr der Geschmack an dekorativen Beleuchtungskontrasten zunahm, je mehr die Künstler auf rasche, flotte Produktion bedacht waren, desto mehr trat an die Stelle des weißen der dunkle Malgrund, und seit der Mitte des 17. Jahrhunderts war der letztere fast ausschließlich in Gebrauch.

Holbein bereitete seine Gemälde sehr sorgfältig durch Vorstudien auf Papier mit Silberstift, Kreide oder Rötel 2c., auch mit getuschten Tönen vor, Köpfe und Hände meist in der Größe, die sie auf den Gemälden selbst bekommen sollten. (Mit Vorliebe ging er etwas unter Lebensgröße.) Auf solchen Skizzen und Studien finden sich häufig schriftliche Vermerke über die Farben der Kleider und Stoffe, was ich dahin

[1] Es ist gut, solche Pentimenti, welche Änderungen in der Zeichnung einschließen, von solchen, welche nur einen Unterschied zwischen den Farben der Unter- und Übermalung darstellen, zu trennen. In ersterer Beziehung sind außer dem Kopf- und Kinntuch (Rise) der zweiten Frau und dem früher wallenden Haar der knieenden Tochter hauptsächlich noch zu erwähnen: die Vergrößerung der Nase der Tochter; die Verbreiterung des linken Oberschenkels des stehenden Knäbleins; die andere Zeichnung des Haares an der Schläfe des Jakob Meyer 2c. Von lediglich farbigen Pentimentis habe ich am Darmstädter Bilde nur die zuerst roten Untermalungen am oberen Streifen des Madonnenmantels und an den grauen Marmorkonsolen finden können. Die letzteren sind durch die zahlreichen kleinen Risse und Sprünge, welche dem Bilde — ohne seine Klarheit und Leuchtkraft zu beeinträchtigen — eine brillante Patina verleihen, deutlich erkennbar. Durch das Vergrößerungsglas zeigen sich diese Risse wie Thäler, in denen man gewissermaßen geologische Schichten terrassenförmig aufgebaut zu sehen meint — die verschiedenen Auftragungen des Kreidegrundes, der Untermalung, der Lasuren. Meister Hauser schont diese kleinen Risse mit größter Pietät.

deuten möchte, daß der Meister Rezepte für seine Untermalungen brauchte. Davon, daß er seine Gemälde bloß nach den Studien förmlich vollendete, kann wohl keine Rede sein. Die Genauigkeit seiner Vorstudien und ein merkwürdiges Formengedächtnis erlaubten ihm wohl, das Bild in seiner Werkstatt auch ohne Modell bis zu einem hohen Grade der Ähnlichkeit zu bringen; aber es erscheint als zweifellos, daß die feine Durchführung schließlich doch nach der Natur geschehen ist — auch hierfür läßt sich der Nachweis aus manchen jetzt sichtbar gewordenen Abweichungen der Über- von der Untermalung im Meyerschen Madonnenbilde beibringen. Man darf wohl annehmen, daß z. B. für dieses Bild die ersten Studien und die letzte Malerei nach den Gesichtern und Händen der Familienmitglieder im Hause des Baseler Stadtschultheißen entstanden sind, während die ganze Untermalung, die ganze übrige Ausarbeitung (auch die beiden nackten Kinder) in die Werkstatt des Künstlers zu verlegen sein dürften. Wie m. E. die etwas gedrückte Anlage der Komposition und speziell der Madonnenfigur mit der umgebenden Nische nicht aus stilistischer Unbeholfenheit (wovon 1526 bei dem größten Stilisten der deutschen Renaissance nicht mehr gesprochen werden sollte), sondern viel natürlicher aus den Raumverhältnissen der Hauskapelle des Baseler Stadtschultheißen zu erklären ist, so sollte man auch manche Mängel in den Proportionen und in der Beleuchtung, welche eine ungestörte Atelierarbeit vermeiden kann, auf Rechnung der lästigen Bedingungen setzen, unter denen auch dieses Werk zweifellos entstanden ist.

Auch die eigentliche Maltechnik Holbeins ist zum großen Teil durch äußere Schwierigkeiten begrenzt gewesen. Abgesehen von den immerhin noch etwas mittelalterlichen Traditionen der strengen väterlichen Lehre und der handwerksmäßigen Beschränktheit mancher äußeren Verhältnisse, — die Zubereitung der Malmittel und andere Mühseligkeiten nahmen viel goldene Zeit weg, — abgesehen von alledem war die Skala der als zuverlässig erprobten Farbenpigmente eine sehr viel geringere als in den folgenden Zeiten. Kräftig deckend waren hauptsächlich nur Weiß, Schwarz, Gelb, Rot; für Blau und Grün hatte man nur schwachkörperliche Farben, welche behufs Erzielung der Tiefe mehrfach aufgetragen werden mußten u. s. w. Wenn wir daher an Holbeins Bildern ein dem heutigen Geschmacke nicht mehr ganz entsprechendes Überwiegen der Lasuren wahrnehmen, so sollte uns dies nur zu um so größerer Bewunderung des Meisters veranlassen, der es verstanden hat, mit so einfachen Mitteln die feinsten Unterschiede des Ausdrucks und der Gesichtsfarbe wiederzugeben."

John Webber und die Erfindung der Lithographie.

(Schluß.)

Hiermit sind nun auch die technischen Beweisstücke erschöpft. Das technische Raisonnement stützt sich demnach einzig und allein auf diese Zeichnungen, denn von wirklichen Drucken, — von den praktischen Resultaten dieses sogenannten lithographischen Umdruckverfahrens, liegt absolut nichts vor. Ich kann nicht umhin zu gestehen, daß dieser Umstand der ganzen Sache einen etwas sonderbaren Anstrich giebt, in Anbetracht dessen man wohl gerechtfertigt wäre, sie auf sich selbst beruhen zu lassen. Da sie jedoch, durch die Erwähnung in einem so wichtigen Werke, wie das von der „Gesellschaft" unternommene es ist, eine Bedeutung erhalten hat, die ihr an und für sich nicht zukommt, so wird es am besten sein, ihr auf den Grund zu gehen. Nur auf diese Weise wird es möglich sein, einer unhaltbaren und grundlosen Behauptung, die sich sonst, wie manche andere ähnliche, in den Kunsthandbüchern vererben möchte, für immer den Todesstoß zu geben.

Daß aus den litterarischen Beweisstücken nichts hervorgeht, bedarf kaum der Betonung. Fiorillo bietet keinen Anhaltspunkt, und der Berichterstatter in Meusels „Museum" sagt ausdrücklich, daß „alles gestochen oder radirt" sein soll. Herr König selbst bringt Webbers Versuche mit denen Simon Schmids in Verbindung, aber letztere waren Hochätzversuche auf Stein, mithin für die Buchdruckerpresse bestimmt, und hatten mit „Umdruck" nichts zu thun. In seinen weiteren Auseinandersetzungen über Webbers Technik stellt sodann Herr König allerlei bedenkliche Behauptungen auf. Daß die Zeichnung für den lithographischen Umdruck nicht auf die Weise bewerkstelligt wird, wie Herr König sich das denkt, — nämlich durch Zeichnen auf einem Blatt Papier auf fettiger Unterlage, — weiß jeder Lithograph. Allerdings wäre es wohl möglich, auch auf diese Weise etwas fertig zu bringen, sollte es jemandem einfallen es zu versuchen, aber der Vorteil der Autographie, daß man die Zeichnung nicht gegenseitig zu machen braucht, ginge dadurch verloren, und von „lithographischer Kreide" könnte natürlich keine Rede sein. Das Hauptargument gegen die Theorie des lithographischen Umdrucks bietet aber die Existenz der Zeichnungen selbst. Um einen lithographischen Umdruck zu bewerkstelligen, wird die umzudruckende Zeichnung, — ganz gleich wie, — auf ein präparirtes Papier gebracht. Die Präparation besteht aus einer auflösbaren Materie, heutzutage meistens Stärkekleister. Ist die Zeichnung auf dieses Papier aufgetragen, so wird das Blatt auf einen frischen Stein gelegt und durch die Presse gezogen,

und das Papier wird, nachdem es durch Wasser erweicht worden ist, behutsam abgelöst. Soll der Umdruck gut sein, so muß die Umdruckfarbe auf dem Steine sitzen und kein Rest davon auf dem Papier zurück bleiben. Man kann allerdings auch, zumal von fetten Federzeichnungen, mit gewöhnlichem geleimtem Schreibpapier Umdrücke erzeugen, und Spuren der Zeichnung oder Schrift bleiben alsdann auf dem Papiere zurück. Eines solchen unvollkommenen Verfahrens könnte sich nun auch Webber bedient haben; wenn aber seine, noch dazu auf so plumpe Weise hergestellten Umdruckzeichnungen heute noch „den Ton der feinen romanischen Kreide" haben, dann möchten schwerlich die davon hergestellten lithographischen Drucke „unübertrefflich schön, sanft und doch bestimmt" ausgesehen haben.

Sehr naturgemäß drängt sich nun aber hier die Frage auf, was denn wohl diese sonderbaren Webberschen Zeichnungen, auf einer Seite in Bleistift ausgeführt, auf der anderen Seite dieselbe Darstellung verkehrt in schwarzer fettiger Farbe zeigend, zu bedeuten haben — welchem Umstande sie ihre Entstehung verdanken? Nichts ist leichter als die Beantwortung dieser Frage! — Es sind dies die Bogen, welche Webber benutzte, um eine Anzahl Radirungen auf weichem Grunde — was man auf Englisch soft ground etchings (die kalte Nadel) nennt — auszuführen. Man kann auf diese Weise Bleistiftzeichnungen sehr gut nachahmen, und das Verfahren war gerade zu Ende des letzten Jahrhunderts besonders im Schwunge. J. H. Tischbein jun. führte eine Anzahl solcher Blätter aus, und in England wurde die Methode unter anderen von Sawrey Gilpin gepflegt. Neuerdings hat Marvy in Frankreich sich derselben bedient und eine Beschreibung, nebst Probeblatt, findet sich in Maxime Lalanne's Traité. Die Prozedur ist kurz folgende: Man grundirt die Platte mit einem Deckfirnis, der zur Hälfte mit Talg versetzt ist, und räuchert auf die gewöhnliche Weise (was übrigens gar nicht nötig ist). Über die Platte spannt man ein dünnes Papier, welches ein Korn hat (weswegen Webber dünnes Schreibpapier wählte, während er zu seinen anderen Zeichnungen, nach Herrn König, „Velinpapier" vorzog), und auf diesem führt man die Zeichnung mit Bleistift aus, gerade wie man auch sonst auf Papier zeichnen würde. Das Korn des Papieres dringt in den weichen Ätzgrund ein, stärker oder schwächer, je nachdem man aufdrückt, und hebt bei behutsamer Entfernung den Ätzgrund von den bezeichneten Stellen ab. Das Resultat auf dem Papier ist eine Bleistiftzeichnung auf der einen Seite, und dieselbe Zeichnung, umgekehrt und in fettiger schwarzer oder bräunlicher Farbe (letzteres wenn man nicht stark geräuchert hat) auf der anderen Seite. Natürlich muß man sich während des Zeichnens eines Handbrettes bedienen, damit man den Ätzgrund nicht verletzt, wo er stehen bleiben soll. Nach vollendeter Zeichnung wird die Platte wie gewöhnlich geätzt. Das Fertigmachen kann entweder durch nochmaliges Zeichnen auf weichen Grund oder durch Punktirung, u. s. w. bewerkstelligt werden.

Obige Auseinandersetzung erklärt die doppelten Zeichnungen, wie sie sich in Herrn Königs Sammlung finden, auf die einfachste Weise und benimmt der lithographischen Umdruckshypothese allen Grund und Boden, scheidet also auch Webber wieder aus der Geschichte der Lithographie aus, in die er ungerechtfertigter Weise eingeführt worden ist. Um aber die Angelegenheit endgültig zum Schlusse zu bringen, wäre es doch wünschenswert, die Webberschen Drucke selbst Zeugnis ablegen zu lassen. Ich erlaube mir daher, alle Vorsteher öffentlicher Kabinette und Eigentümer von Privatsammlungen zu bitten, sie möchten an dieser Stelle von etwa in ihren Händen befindlichen Exemplaren Nachricht und Beschreibung geben. Um die Sache zu erleichtern, füge ich noch eine Liste der Radirungen bei, welche Webber, nach den Zeichnungen in Herrn Königs Besitz zu urteilen, ausgeführt haben muß. Natürlich ist damit nicht gesagt, daß diese Liste Webbers Werk erschöpfe.

Boston, 30. Juli 1887. **S. R. Koehler.**

Liste der Webberschen Radirungen.

1. Le Bannanier (eines der in Meusels „Museum" erwähnten Blätter). Indische Hütte in einem Palmenwalde, ein Mann kommt links zwischen den Bäumen heraus. (Herr König besitzt hiervon zwei Zeichnungen, deren eine er, von der Gegenseite ausgeführt, als nicht gelungen bezeichnet, also wohl die Zeichnung zu einer mißratenen und daher verworfenen Platte.)

2. Le Palmier à l'Eventail (das andere im „Museum" beschriebene Blatt). Indischer Wald; ein Mädchen sitzt links unter den Bäumen, neben sich ein Körbchen. Zwischen den Steinen in der Mitte des Vordergrundes bezeichnet: W — R.

[Nach dem Bericht in Meusels „Museum" waren diese Blätter mit der Hand kolorirt und die Aufschriften waren mit Bleistift hinzugefügt, mit dem Zusatz: J. Webber del. 1788. Jedes Blatt maß 15 Zoll in die Höhe und 11 Zoll in die Breite. Preis per Blatt eine halbe Guinee.]

3. Der Büffelhirte. Ansiedelung an einem Palmenwalde. Bezeichnet J. Webber. 1792.

4. Polargegend. Zwei Schiffe im Eis, auf letzterem eine Robbenherde.

5. Begräbnisplatz auf den Südseeinseln. Hohes Leichengerüst in einem Walde, ein Mann sitzt am Boden, nach rechts gewendet. (Eine andere Zeichnung desselben Gegenstandes, mit Varianten, beschreibt Herr König als im Revers nicht gelungen.)

6. Indische Pirogue, von zwei Männern und zwei Frauen geführt. (Als Zeichnung mit Revers ebenfalls zweimal vorhanden, das eine Mal gegenseitig und „nicht gelungen".)

7. Stadt an einer Bucht. Rechts ein Schloß auf einer Anhöhe, und andere Gebäude. (Als Zeichnung mit Revers zweimal vorhanden, das eine Mal „nicht gelungen".)

8. Wohnhaus und Trockenhütte an der Südspitze Neuhollands. Rechts eine Bucht am Fuß einer bewaldeten Höhe. Reiche Staffage von Männern, Frauen, Kindern und Hunden.

9. Polargegend. Gespann von fünf Hunden vor einem nach rechts fahrenden Schlitten, neben welchem ein Mann mit Schneeschuhen geht. Im Mittelgrunde Wohnungen und Wirtschaftsgebäude, im Hintergrunde hohes Gebirge.

10. Waldige und felsige Küste von Japan mit einem Hafenplatz, über welchem zwei Flaggen auf Stangen aufgehißt sind. Eine Treppe führt links zu einem Gebäude. Links im Vordergrunde fährt ein Schiffer in einem Boote, in welchem sich zwei Personen befinden.

11. Felsengebirge, am Fuße dicht bewaldet, eine weite Bucht einschließend, auf welcher die beiden Schiffe Resolution und Discovery von unzähligen Canots und Pirögnen umgeben sind. Rechts am Ufer Wohnungen von Eingeborenen, von denen mehrere ihre Boote besteigen. In der Mitte des Vordergrundes eine Pirogue von drei Ruderern geführt und drei andere Männer. Rechts am Ufer ein stehender Mann neben einer am Boden sitzenden Frau, vor welcher ein Kind steht.

12. Ein Fluß, der sich zwischen teils bewaldeten, teils kahlen Gebirgen in Krümmungen hinzieht. Am Ufer links Indianerwohnungen. Auf dem Wasser ein Canot mit zwei Ruderern. Im Vordergrunde rechts ein stehender Mann neben einer sitzenden Frau.

13. Dorf auf den Südseeinseln. Rechts ein mit Baumrinden umzäunter Garten; eine Frau tritt aus der Straße hinter demselben auf den freien Platz. Rechts im Vordergrunde eine auf einer Hürde sitzende Frau, vor welcher ein Kind steht.

14. Gebirgiges, waldiges Ufer auf Neuseeland, auf welchem zwei Zelte aufgeschlagen sind; rechts auf dem Meere die beiden Schiffe (Resolution und Discovery?); am Ufer und in Canots reiche Staffage von Indianern. In der Mitte des Vordergrundes zwei bewaffnete Wilde; rechts von denselben eine auf der Erde kauernde Frau.

15. Begräbnisplatz auf den Südseeinseln, in einem Palmen- und Mimosenwalde. Das Leichengerüst steht unter einem auf Holzstangen ruhenden Schilfdache und ist ringsumher mit einer niederen Einfriedigung von Baumrinde umgeben. Zu den Füßen der Leiche steht links ein Mann mit einem Korbe.

Die Größe der Blätter variirt von 26,5 bis 30 cm in einer Richtung, von 36 bis 40 in der anderen.

Noch Einiges über Lieven de Key[1]).

Aus holländischen Archiven haben sich neuerdings weitere Lebensnachrichten über Lieven de Key, den Baumeister der berühmten Fleischhalle zu Haarlem, zu Tage fördern lassen. Derselbe war in Gent geboren, also kein Holländer von Abkunft, und gehörte einer Familie an, die ihres evangelischen Glaubens wegen die Heimat verlassen hatte und nach England gezogen war. Er vermählte sich am 21. August 1585 mit Catelyne de Caluwe, die gleichfalls aus Gent gebürtig war. Drei seiner Kinder wurden in London geboren, das jüngste gegen Ende des Jahres 1590. Bald darauf kehrte die Familie in ihr Vaterland zurück, und Meister Lieven de Key ließ sich mit seinen drei Brüdern Willem, Michiel und Isaac und seiner Schwester Janneken zu Haarlem nieder. Sämmtliche Geschwister waren damals bereits vermählt.

Durch sein Talent gewann der vlämische Meister rasch die Aufmerksamkeit und Anerkennung der städtischen Regierung. Schon am 3. Juli 1593 wurde er in Haarlem zum Stads-Timmerman en Steenhouwer ernannt. Auf diese Ernennung bezieht sich ein erhaltenes Aktenstück, dessen Inhalt wir hier wörtlich wiedergeben:

„Burgermeesteren ende regeerders der stadt Haarlem bevindende goede experientie aen Mr. Lieven de Key, zoe in sijnen handtwerk van steenhouden, als ordonnantiën van timmeragie, Hebben denzelven met advys van Scepenen der voorseyde stadt aengenomen in dienste van der Stadt, tot sulcken werck tzij steenhouden ofte metselen, als noodich wesen zal, Ende ten eynde bij aende voorseyde stadt vastelijck verbonden sal blijven hebben hem boven zijnen dachgelden ende vrije wooninge, jaerlijcx toegevoecht tot een pensioen de somme van Tweentzeventich ponden tot XI grooter vlaems

1) Vgl. „Der Franz Hals der holländischen Architektur" in der Kunstchronik 1885, und De Vleeschhal te Haarlem en haar Bouwmeester door C. J. Gonnet. Bouwkundig Weekblad. 1886.

tpoudt, die den Tresorier deser stadt geordonneert weerdt bij desen, hem teleken jaere, innegegaen op Meydage anno XVc drieent negentich voorleden, te betaelen, deweleke hem in vuytgeven zijnder reeekeninge sullen werden geleden ende gepasseert, Midts voor t'eerste, beneffens desen ofte eopie van dien, overbrengende quitantie, ende dan alleenlijek quietantie, op weleke toegeseyde pensioen den voorseyden Mr. Lieven hem aen den voorseyden Stadt in dienste verbonden heeft, Sonder daer vuyte in andere plaatsen, buyten consent van Burgermeesteren te moegen vertreeken of hem aen anderen verbinden. Aetum op Burgermeesteren Camere den Derden July anno XVc Drie ende Tnegentieh, Bij Adriaan van Berekenroede, Willem Deyman, Gerijt Willemsz., ende Jan Sehatter, Burgermeesteren in Haerlem" (1593).

Nachdem Lieven de Key in seiner neuen Heimat Gebäude wie die Stadtwaag[1]) und die Fleischhalle ausgeführt hatte, sahen sich die dankbaren Bürgermeister veranlaßt, um den Künstler an ihren Ort zu fesseln, sein Einkommen um mehr als das Doppelte zu erhöhen. Das hierauf bezügliche Aktenstück, welches sich gleichfalls erhalten hat, lautet:

„Burgermeesteren ende regeerders der stadt Haerlem, hebben in regardt van de meniehvuldige besoingnen ende goede diensten, by Mr. Lieven de Key deser Stadts meester metselaer, den stadt gedaen ende noeh te doen, zijn voorgaende pensioen van Tweentzeventieh ponden tsjaers, geaugmenteert ende verhoocht tot hondert vijftieh ponden jaerlijcx, Innegegaen van Meydage anno XVIc ende negen, Die den Tresorier deser Stadt geordonneert werdt hem te betalen, ende in vuytgeven sijnder reeekenninge geleden ende gepasseert zullen werden, Midts beneffens desen of doubelt van dien overbrengende behoorlijeke quictantie. Ende midts dat den voorseyden Mr. Lieven aen de Stadt verbonden zal blijven als voren, Aetum den VIIIsten Aprilis anno XVIc ende thien, Bij Jehan de Waal, Maerten Ruychaver, Johan Colterman ende Pieter Sehoudt, burgermeesteren der Stadt Haerlem." (1610).

Von einigen Reisen nach Leyden abgesehen, scheint der Meister ununterbrochen in Haarlem gelebt zu haben. Am 30. Oktober 1618 fand seine zweite Vermählung mit Barbel van der Eecke, der Witwe eines Maurits Regoot, in der dortigen reformirten Kirche statt. Auch diese — ebenfalls aus Gent gebürtige — Frau hat er augenscheinlich überlebt, denn in seinem Testamente vom 16. Juli 1627 ist von einer Gattin nicht die Rede. Der Künstler war damals schon alt und sehr hinfällig, obwohl, wie das Testament ausdrücklich hervorhebt, bei vollkommen klarem Verstande. Wenige Tage darauf starb er und ward am 24. Juli 1627 in der Großen Kirche zu Haarlem bestattet. Von zahlreichen Kindern überlebten sechs — zwei Söhne, Abraham und Jakob de Key, und vier Töchter, Josina, Sara, Margareta und Magdalena de Key, — den Vater. Es ist mir nicht bekannt, ob eins dieser Kinder dem künstlerischen Berufe angehört hat.

Amsterdam, 14. September 1887.

Georg Galland.

1) H. Hymans, der Herausgeber der jüngsten französischen Ausgabe des van Mander, bezeichnet Cornelius van Haarlem. in einer Anmerkung als den Urheber der Haarlemer Waag, ohne eine Quelle dafür anzugeben.

Sammlungen und Ausstellungen.

ff. Österreichischer Kunstverein. In der neueröffneten Tagesausstellung finden wir an erster Stelle Tschautschs „Harald" nach Uhlands gleichnamiger Ballade. Der Held reitet mit seinem Heergefolge in stiller Mondnacht durch Wald und Flur; da naht der Elfen leichte Schar und umgaukelt in wechselvollem Reigen die Krieger, bis sie „all dahin im Feenland". Der Künstler hat diesen duftigen Vorwurf in ganz feinsinniger Weise behandelt; der Ton ist zart, vielleicht etwas zu ängstlich zart, die Zeichnung namentlich im Nackten der schwebenden weiblichen Gestalten voll Anmut und Grazie; nur ist es kein Mondlicht, das die holden Wesen bescheint; die Farbe ist zu klar und die Modellirung zu bestimmt und durchsichtig; doch beeinträchtigt diese koloristische Freiheit, die sich der Künstler erlaubt hat, wenig den Wohllaut, in welchem uns die ganze Komposition entgegentritt. Auch ein zweites Gemälde von Tschautsch „Idylle" (ein Wasserfräulein neckt einen schlafenden Fischer) zeigt feines Empfinden in der Farbentönung und Modellirung. — Zwei Strandbilder von F. Smith-Hald interessirten uns durch die geistvoll hingesetzten Staffagen und die stimmungsvolle Luftperspektive. Die „Sireneninsel" von S. A. Schmidt ist tief in der Farbe und von ergreifender Wirkung. Einen ähnlich effektvollen Vortrag zeigen die norwegischen Landschaften von A. Kaufmann; zarte Naturtöne und feines Detail finden wir dagegen wieder in H. B. Hoffmans „Klosterruine". Von J. T. Hansen (Kopenhagen) sind treffliche Architekturbilder aus Venedig zu verzeichnen, darunter das „Baptisterium der Markuskirche" mit seinem reizvollen Mosaikenschmuck und dem farbenreichen Marmorgetäfel. Auch ein vorzüglicher Schmitson: „Scheuendes Ochsengespann" hat sich zur Ausstellung eingefunden, ein Gemälde voll Feuer und Energie, vielleicht eines der besten des Meisters. Der talentvolle E. Berger (München) zeigt sich mit seinem „Haremshof" leider auf bedenklichen Abwegen; dagegen überrascht H. de Boor mit einem brillanten Schlachtbild: „Die Attake der Husaren der deutschen Legion bei Belle-Alliance". Zu den Zierden der Ausstellung sind schließlich noch die grau in grau gemalten Kompositionen M. Zichy's zu zählen, welche der Künstler als Illustrationen zur Geschichte Ungarns für das Werk „Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild" geliefert hat. Die Entwürfe offenbaren durchweg den eigentümlich phantastischen Zug des Künstlers, sind mit großer malerischer Verve hingeschrieben und verfehlen nicht ihre fesselnde Wirkung.

Vom Kunstmarkt.

x.— **Frankfurter Kunstauktion.** Am 14. November findet bei Rudolf Bangel in Frankfurt a. M. eine Versteigerung von Gemälden hervorragender moderner Meister statt. Es sind Bilder von A. Achenbach, Ed. Hildebrandt, Ferd. Keller, Beyschlag, Andreotti, Loefftz, Gabr. Max, Thumann, Vinea Böcklin, Harburger, C. F. Lessing, Passini, Lenbach darunter. Ein Katalog liegt zur Zeit noch nicht vor.

Zeitschriften.

Kunst und Gewerbe. X. Heft.
Das Kunstgewerbe auf der Kunstausstellung zu Venedig. Von H. Billung. (Mit Abbild.) — Ein orientalisches Gebrauchsmesser des 13. Jahrh. Von F. Schneider. (Mit Abbild.) — Ausstellung von deutschen Kunstschmiedearbeiten in Karlsruhe. (Mit Abbild.)

Architektonische Rundschau. III. Liefg. 12.
Villa Glaser in Mannheim. Von F. Habich. — Entwurf zur Wiederherstellung des „dicken Turmes" in Esslingen. Von C. Dollinger. — Schloss Csáky in Szepes-Görgö. Von H. Adam. — Haus in Utrecht. Von F. Ewerbeck. — Projekt zu einem Denkmal für Wilh. Seyfferth. Von H. Licht. — Haus in Stuttgart. Von Lambert u. Stahl. — Rathaus in La-Ferté-sous-Jouarre. Von Héneux.

Architektonische Rundschau. IV. Liefg. 1.
Burghaus Suermondt bei Aachen. — Umbau und Ergänzung von Prof. Ewerbeck. — Haus Rosenthal in Würzburg, erbaut von H. Th. Schmidt in Frankfurt a. M. — Gärtnerwohnung der Villa Kann in Enge bei Zürich; erbaut von Chiodera u. Tschudy. — Das Stiftungshaus am Schottenring in Wien, erbaut von Fr. v. Schmidt. — Badeanstalt und Kasino in Vittal, erbaut von Ch. Garnier. — Entwurf für das Geschäftshaus der Lebensversicherungsgesellschaft „Equitable" in Berlin, von Schmieden, von Weltzien und Speer.

Das Möbel. Von Lambert & Stahl. Heft 3 u. 4.
Schlosssaal 12. Jahrh. — Romanische Bank. — Norwegischer Stuhl. — Romanische Truhen. — Romanische Stoffmuster. — Gotische Wohnräume. — Stühle 15. Jahrh. — Betten und Kredenz des 15. Jahrh.

The Academy. Nr. 806.
Art Books. — The société de l'art ancien en Belgique. Von W. H. James Weale.

Gewerbehalle. 11. Heft.
Nautilusbecher aus Nymwegen, aufgen. von H. Leeuw. — Standuhr, entw. von H. Bubeck, ausgef. von H. Hartmann. — Metallarbeiten des 17. Jahrh., aufgen. von Prof. Lacher in Graz. — Gravirte Ornamente von einem chines. Gefässe im k. k. Museum Wien, aufgen. von W. Kolar. — Entwürfe zu Schmuckgegenständen, von L. Beschor. — Schrank von Rinaldo Baretti in Florenz. — Konzertprogramm, entworfen von F. Stuck.

L'Art. Nr. 562.
Marc Antoine Raimondi. Von H. Delaborde. — Lettres de Sebastiano del Piombo à Michel Ange. Von Gaetano Milanesi. — Gerard Ter Borch et sa famille. Von E. Michel. (Mit Abbild.)

Der Kirchenschmuck. Nr. 10.
Kunstbetrachtungen auf einer Reise nach Spanien. (Mit Abbild.) — Friedrich Overbeck.

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von August Pries in Leipzig

23. Jahrgang. 1887/88.

Kunstchronik

Nr. 5. 10. November.

Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

Herausgeber:

Carl v. Lützow und Arthur Pabst

Wien Theresianumgasse 25. Berlin, W. Kurfürstenstraße 3.

Expedition:

Leipzig: E. A. Seemann, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. Kühl, Jägerstr. 73.

Die Kunstchronik erscheint von Oktober bis Ende Juni wöchentlich, im Juli, August und September nur aller 14 Tage und kostet in Verbindung mit dem Kunstgewerbeblatt halbjährlich 6 Mark, ohne dasselbe ganzjährlich 8 Mark. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler in Leipzig, Wien, Berlin, München u. s. w. an.

Führer durch die Sebalduskirche in Nürnberg.

In Nr. 24 des 21. Jahrganges der Kunstchronik war ein Artikel des „Fränkischen Kurier" abgedruckt, der in launiger Weise die Wunderlichkeiten und Verkehrtheiten des den Besuchern der Sebalduskirche in Nürnberg zur Führung und Orientirung dienenden Zettels aufzählte, und mit dem Wunsche schloß, daß jener so schnell als möglich verschwinden und einem von den verschiedenen groben Fehlern befreiten Führer Platz machen möge.

Ein solcher ist nunmehr erschienen und dürfte, da eine Reihe irriger Angaben, die in allen Beschreibungen der Kirche spuken, darin richtig gestellt sind, ein allgemeineres Interesse beanspruchen. Die Beschreibung beschränkt sich auf das Innere der Kirche und läßt das Äußere mit seinem reichen und interessanten Skulpturenschmucke ganz unberücksichtigt. Wir werden zunächst in die Löffelholzkapelle geführt, die zu dem älteren, westlichen Teile der Sebalduskirche gehört, mit deren Erbauung in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts begonnen wurde. 1256 stand der Hauptbau fertig da, erst 1274 fand die Weihung der St. Peters- oder Löffelholzkapelle statt. Unter dieser um fünf Stufen erhöhten Kapelle ist eine Krypta und über jener liegt eine zweite Kapelle, die das Engelschörlein genannt wird. Diese älteren Teile zeigen den Stil des Überganges von der romanischen zur gotischen Bauweise, während der hohe Ostchor in den Jahren 1361 bis 1377 im ausgebildeten gotischen Stile erbaut wurde. Er liegt bekanntlich nicht mit dem westlichen Teile in einer Axe, sondern ist ein wenig nach Norden geneigt. In der Löffelholzkapelle steht ein bronzenes Taufbecken, das früher allgemein als der älteste Bronzeguß Nürnbergs galt, da man es für jenes Becken hielt, in welchem am 11. April 1361 Kaiser Wenzel getauft wurde. Es wurde jedoch schon darauf hingewiesen, daß dasselbe aus Stilgründen gar nicht vor der Mitte des 15. Jahrhunderts entstanden sein könne. Es kam an Stelle des alten uns unbekannten Taufbeckens oder Taufsteins in das Schiff der Kirche, um dann am Anfange dieses Jahrhunderts in der Löffelholzkapelle aufgestellt zu werden. Der Hochaltar derselben ist dem Andenken der 1453 verstorbenen Kunigunde Löffelholz geweiht und zeigt in dem Mittelschreine in plastischer Darstellung zwei Scenen aus dem Martyrium der heil. Katharina, schön angeordnete und lebendig durchgeführte Gruppen, während die inneren Flügelgemälde die Disputation der Heiligen mit den heidnischen Philosophen und die Verbrennung dieser von ihr bekehrten Männer, die äußeren die Anbetung der Könige und den heil. Georg im Kampfe mit dem Drachen darstellen. Besonders die äußeren Darstellungen sind, wie die mit Brustbildern von Heiligen geschmückten Predellaflügel, stark übermalt. Die Innenbilder sind bemerkenswert wegen des niederländischen Einflusses, der sich hier zum erstenmal in der fränkischen Malerei zeigt. Ganz durch Übermalung verdorben sind drei der Mitte des 15. Jahrhunderts angehörende Gemälde dieser Schule an der Südwand der Kapelle: die Geißelung Christi, seine Dornenkrönung und die Verkündigung Mariä

Eine am ersten Pfeiler des Schiffes hängende Krönung der Maria ist nach dem Holzschnitte des Marienlebens Dürers von einem seiner, etwas an Kulmbach erinnernden Nachahmer gemalt. Von großer Bedeutung ist das am zweiten Pfeiler stehende Hallersche Altärchen, das große Verwandtschaft zeigt mit dem herrlichen, aus der Kartäuserkirche stammenden Tucherschen Altare der Frauenkirche, ja wie uns scheint, als ein Jugendwerk von dem Meister dieses Werkes angesprochen werden kann. Verwandt mit beiden, wenn auch etwas jünger, ist ein zierliches Altärchen in der Johanneskirche auf dem Friedhofe. Die Entstehung des Hallerschen Altärchens wird in die Jahre 1430 bis 1440 fallen, gegen seinen großen Vorgänger, den in den Jahren 1418 bis 1422 entstandenen Imhoffschen Altar in der Lorenzkirche zeichnet es sich durch einen stärkeren Naturalismus und eine gesteigerte Glut und Leuchtkraft des Kolorits aus. Als Mittelstufe zwischen beiden sind die Flügelgemälde des Theokarusaltares in der Lorenzkirche und ein aus der heil. Kreuzkirche stammendes, jetzt in der Sakristei der Jakobskirche hängendes Werk mit männlichen und weiblichen Heiligen anzusehen, gleichfalls eine Stiftung der Familie Haller. — Christus am Kreuze mit Maria und Johannes zu Seiten erscheinen auf der Mitteltafel des Altärchens, dessen bewegliches Flügelpaar außen Christi Gebet im Garten Gethsemane, innen die heil. Katharina und die heil. Barbara zeigt. Die beiden festen Flügel enthalten die Heiligen Erasmus und Blasius. Eine in der Nähe hängende Geburt Christi mit den Marialien, eine Gedenktafel des 1478 verstorbenen Ulrich Starck, ist leider durch Übermalung gänzlich verdorben und wird darum auf dem Zettel nicht genannt. Ein wohlerhaltenes schönes Bild dieses Inhalts hängt in der Lorenzkirche. — Schlecht erhalten ist die am gegenüberstehenden Pfeiler stehende Kreuzschleppung, eine vortreffliche, an die Stationen erinnernde Arbeit des Adam Kraft, die früher in der alten Stadtgrabenmauer am Steig eingemauert war und zu Anfang unseres Jahrhunderts hierher versetzt wurde. — An die Pfeiler lehnen sich steinerne Heiligenstatuen mit den Wappen der Stifter. Gegenüber dem von Paulus Volkamer gestifteten heil. Sebald ist die nach Krelings Entwurf von Lorenz Rotermundt ausgeführte, 1859 errichtete schöne Kanzel angebracht. An dem Kanzelpfeiler hängt die aus dem Ende des 16. oder dem Anfange des 17. Jahrhunderts stammende Kopie der im Germanischen Nationalmuseum befindlichen Beweinung Christi von Dürer, eine Holzschuhersche Stiftung, die sich später im Besitze der Familie Peller befand, dann von den Boisserées erworben und schließlich durch König Ludwig I. für Nürnberg zurückgekauft wurde.

In der Mitte des Ostchores steht das Grabmal des heil. Sebald, das Peter Vischer mit seinen Söhnen in den Jahren 1508 bis 1519 in Bronze goß, jenes Wunderwerk der Kunst, in dem die nordische Plastik ihre höchsten Triumphe feierte. Das Meisterwerk erhebt sich als ein von drei Kuppeln bekröntes, von zwölf Schnecken und vier Delphinen getragenes Mausoleum und umschließt den mit silbernen Platten belegten Sarg. Die beiden Langseiten des Sockels zieren vier Reliefs mit Wunderthaten des Heiligen, an den Schmalseiten sind dessen und des Meisters Peter Vischer Statuetten aufgestellt. Ringsum stehen auf schlanken Säulen, deren Füße mit figürlichem, das Heidentum andeutendem Schmucke versehen sind, die zwölf Apostel: Petrus und Andreas im Osten, Thomas, Jakobus der Jüngere, Bartholomäus und Simon im Norden, Matthäus und Judas Thaddäus im Westen, Paulus, Philippus, Jakobus der Ältere und Johannes im Süden: weiter oben zwölf kleinere Figuren, Verkünder der Lehre des Heilands, der als Knäblein mit der Weltkugel die mittlere Kuppel krönt.

Nach dieser Schilderung werden die an den benachbarten Pfeilern angebrachten Werke aufgeführt, eine schöne in Holz geschnitzte Madonna mit dem Kinde und Engeln aus der Mitte des 15. Jahrhunderts, eine kleine, wahrscheinlich von Hermann Vischer, dem ältesten Sohne Peter Vischers, in Bronze gegossene Madonna, ferner die als letzte Arbeit des Veit Stoß geltende, aus dem Jahre 1526 stammende Kreuzesgruppe über dem im Jahre 1821 nach Heideloffs Zeichnung gefertigten Hochaltare, zwei Gemälde der fränkischen Schule aus der Mitte des 15. Jahrhunderts mit der Geburt Christi und der heil. Anna selbdritt, Imhoffsche Stiftungen, und eine Kreuzschleppung vom Jahre 1485, ein figurenreiches Gemälde in der Art des Wolgemut. Es folgt die nach einer in Berlin befindlichen Zeichnung Dürers vom Jahre 1511 von Hans von Kulmbach 1513 gemalte Tuchertafel, in deren Mitte, eingeschlossen von der heil. Katharina und der heil. Barbara, die von Engeln gekrönte Maria mit dem Kinde thront, während auf dem linken Flügel Johannes der Täufer und der heil. Hieronymus, auf dem rechten der Apostel Petrus und der heil. Laurentius mit dem Stifter des Bildes Lorenz Tucher erscheinen. Das ewige Licht, das hier in der im Jahre 1657 gegossenen Messinglampe brennt — gewiß ein seltener Anblick in einer protestantischen Kirche — wurde im Jahre 1400 von Sebald Tucher gestiftet.

Der zwischen der Tucherschen Gedächtnistafel, auf der der Tod ein Spruchband mit den Worten: „Was ir seit das was ich Und was ich bin das wert ir“ hält, und dem Tucherschen Altare mit dem 1659 von

Matthäus Merian dem Jüngeren gemalten Ecce homo hängende, erst seit einigen Wochen hier angebrachte Gobelin mit der Kreuzfindung und Kreuzprobe gehört dem ersten Drittel des 15. Jahrhunderts an. Er ist einer der vielen kostbaren, zum Teil aus dem 14. Jahrhundert stammenden Gobelins dieser Kirche, die alljährlich einmal, am Kirchweihfeste, an den Wänden prangen und Scenen aus dem Leben des heil. Sebald, der heil. Katharina, die Geschichte des verlorenen Sohnes u. a. zeigen. — Sehr beschädigt ist das hinter dem Tucherschen Altare befindliche Wandgemälde mit dem Abendmahl, der Fußwaschung, dem Gebet am Ölberge und der Gestalt des im Jahre 1423 verstorbenen Stifters Hans Stark. Auch das dem Beginne des 15. Jahrhunderts angehörende interessante, von den Familien Groland und Muffel gestiftete figurenreiche steinerne Sakramentshäuschen hat durch die Zeit sehr gelitten. Propst Melchior Pfinzing wollte es im Jahre 1514 aus der Kirche entfernen, aber die Nachkommen der Stifter verwahrten sich energisch dagegen, und so blieb es stehen. Wie dieses so bedarf auch der daneben stehende St. Petrusaltar einer gründlichen Restauration. Von den, Scenen aus der Lebens- und Leidensgeschichte des heil. Petrus darstellenden, sehr charakteristischen Flügelbildern des Wolgemut sind leider die meisten ganz ruinirt.

Daß Veit Stoß und nicht Adam Kraft der Meister der nun folgenden drei sehr realistisch ausgeführten großen Steinreliefs war, kann nunmehr als ausgemachte Sache gelten, sein Monogramm und die Jahreszahl befinden sich auf dem Schwerte eines der Schergen auf der Darstellung der Gefangennahme Christi; die beiden anderen Darstellungen sind Christus am Ölberge und das heilige Abendmahl. Die letztere ist noch dadurch besonders interessant, daß die Köpfe Porträts der Ratsmitglieder des Jahres 1501 sind. Zum Judas mußte der Ratsschreiber Johann Wettmann den Kopf hergeben. — Von geringer Bedeutung ist der Muffelaltar mit der Auferstehung Christi von Joh. Franz Ermels vom Jahre 1663, während die von Johann Kreuzfelder, einem Schüler des Nikolaus Juvenel 1603 auf Holz gemalte Paradiesesdarstellung eine in Bezug auf Zeichnung und Farbe gute und interessante Leistung jener Zeit ist. Sie ist eine Stiftung von Christoph und Friedrich Behaim, Nachkommen des Seefahrers Martin Behaim. Vorzüglich erhalten ist ein Gobelin vom Jahre 1495 mit der Geburt des Heilandes und mehreren Heiligen. Über der südlichen Thür erscheint im Spitzbogenfelde ein zartes Holzrelief mit der von Christina Ebner, Nonne im Kloster Engelthal, verehrten Madonna, ein im Beginne des letzten Viertels des 15. Jahrhunderts entstandenes Werk. Von der ursprünglichen, 1444 von Traxdorf gebauten Orgel wird nicht mehr viel erhalten sein, sie wurde häufig restaurirt, sehr gründlich unter Heideloff, der sie mit gotischem Zierat versah. Von den Glasmalereien sind unzweifelhaft die der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts angehörenden, mit ihren satten tiefen Farben und charakteristischen Zeichnungen, am interessantesten und bedeutsamsten; einer größeren Popularität erfreuen sich jedoch teils wegen der Darstellungen, teils wegen der sich an sie knüpfenden Künstlernamen, die Fenster des Chorschlusses und das aus dem Ende des 15. Jahrhunderts stammende Volkamersche Fenster mit Scenen aus der Jugendgeschichte Christi, an der Südwand des Ostchors. Sie sind daher auch einzeln aufgeführt. Zunächst das über dem Sakramentshäuschen befindliche Bamberger Fenster vom Jahre 1501, wahrscheinlich von dem Bamberger Wolf Katzheimer gefertigt. Die Gestalt Dürers darunter ist ein Werk Heideloffs, das wie die entsetzlichen Köpfe Luthers und Melanchthons vom Jahre 1817 unter dem Markgrafenfenster doch endlich einmal entfernt werden sollte, da es von höchst unerfreulicher Wirkung ist. Zum Markgrafenfenster, mit Markgraf Friedrich von Brandenburg, dessen Gemahlin Sophie von Polen und acht Söhnen, lieferte Hans von Kulmbach die Zeichnung, während Veit Hirsvogel mit seinen Söhnen im Jahre 1515 die Ausführung besorgte. Ein Jahr vorher hatte Hirsvogel das Maximiliansfenster gemalt mit den Bildnissen des Stifters Maximilian I. und seiner Gemahlin Maria von Burgund, sowie von deren einzigem, 1506 verstorbenem Sohne Philipp dem Schönen und dessen Gemahlin Johanna von Kastilien, den Eltern Karls V., und gleichfalls im Jahre 1515 entstand von gleicher Künstlerhand das Pfinzingsche Fenster mit vielen Gliedern der Familie Pfinzing, darunter auch der Dichter des Theuerdank, sowie mit der Madonna, der heil. Anna, und den Heiligen Sebald und Christoph. Das letztere Fenster ist restaurationsbedürftig, überhaupt erscheint eine Restaurirung des Kircheninnern in mancher Hinsicht sehr wünschenswert. Aber diese Wünsche müssen schweigen, bis die geplante Restauration des Äußeren vollendet sein wird, deren Inangriffnahme nun nicht mehr lange auf sich warten lassen kann.

Nürnberg. P. J. Rée.

Herkomers Radirung der Miß Grant.

Auf der vor Jahresfrist geschlossenen Jubiläumsausstellung zu Berlin erregte unter den neueren Bildern zugleich mit Passini's Neugierigen wohl kein Gemälde größere Aufmerksamkeit und größeres Entzücken als Hubert Herkomers Porträt der Miß Katherina Grant. Und in der That verdiente das

Bildnis, an dem Natur und Kunst sich gemeinschaftlich beteiligt, die allgemeine Beliebtheit, die ihm zu teil wurde. Wie anmutig-schlicht saß die Jungfrau da und schaute anmutig-ernst mit ihren großen Augen in die gaffende Menge, welche sich vor ihr drängte; wie hatte der Maler es verstanden mit den einfachsten Mitteln aller Schwierigkeiten gleichsam spielend zu spotten und eine weißgekleidete Gestalt auf hellem Hintergrund in hellstem Sonnenscheine zu malen! Das war kein weibliches Porträt aus dem Modejournal, bei dem die Kleidung alles zu sein pflegt — und doch lag ein großer Teil des Reizes in der einfachen, ein wenig phantastischen Tracht; da waltete in der Wiedergabe des Menschen und in der hellen Sonnenbeleuchtung der größte Realismus — und doch umgab das Ganze ein warmer Hauch von Idealismus, der unwiderstehlich wirkte. Hell und klar wie das Licht, das die Gestalt umfloß, traten Geist und Gemüt des holden Gewächses (um mit Winckelmann zu reden), von der Frische und Schönheit der Jugend unterstützt, dem Beschauer entgegen. Je schwerer man sich von dem einzigen Bilde zu trennen pflegte, das bei jedem Besuche aufs neue anzog, um so freudiger wird man die große Radirung begrüßen, welche vom Maler selbst herrührt und soeben bei Amsler und Ruthardt (Gebr. Meder) in Berlin erschienen ist — die erste und einzige Reproduktion des köstlichen Originals. Der Stich überrascht durch die geistreiche Art, mit der die schwierige Aufgabe gelöst wird, und stellt sich völlig ebenbürtig neben das Ölbild, dessen Bekanntschaft und Ruhm er noch mehr verbreiten wird. Mit den wenigsten Mitteln hat der Künstler auch hier alles erreicht und die ganze Stufenleiter der sichtbaren Empfindungen zur Anschauung gebracht. Wenige Striche und Strichlagen bannen die lichte Erscheinung und heben charakteristisch und zart Gestalt und Kleidung, Körper und Kopf von einander ab. Mit unnachahmlicher Sicherheit giebt die Radirnadel die leisesten Bewegungen des Fleisches und die zahlreichen Falten der Gewandung, die blendende Weiße der Haut und die dunkeln Haare wieder, und in der Wiedergabe der Augen wie des Blickes streitet der Kupferstecher Herkomer mit dem Maler Herkomer um den Preis der Vollendung. Die herrliche Radirung ist fortan in zwei Abdrucksgattungen käuflich, und zwar sind 150 Künstlerdrucke auf Pergament[1]) (à Mk. 215) und 350 Drucke auf japanischem Papier (à Mk. 130) erschienen. Sämtliche Drucke sind in England auf des Künstlers eigener Presse hergestellt, von demselben eigenhändig unterzeichnet und von der Printsellers Association in London abgestempelt. Der vornehme künstlerische Stich ist ein bleibendes Denkmal und schönes Erinnerungszeichen, welches die Kunsthandlung Amsler und Ruthardt der Jubiläumsausstellung und sich selbst setzt. H. H.

1) Der Preis desselben wurde im Inserat der vorigen Nummer der Kunstchronik fälsch mit Mk. 216. — statt mit Mk. 215 angegeben.

Nekrolog.

*** Der Geheime Oberbaurat **Salzenberg** ist am 23. Okt. in Montreux gestorben. Er war am 10. Januar 1803 in Münster geboren und anfangs in den Rheinlanden und Westfalen thätig, dann seit dem Anfang der dreißiger Jahre in Berlin, wo er 1837 ein Lehramt am Gewerbeinstitut antrat. 1847 entsandte ihn der König zur Aufnahme der Hagia Sophia, und als Frucht dieser Reise erschien 1854 das große Werk „Altchristliche Baudenkmale von Konstantinopel vom 5. bis 12. Jahrhundert“, welches noch heute für das Studium der byzantinischen Architektur eine wertvolle und zuverlässige Quelle ist. Nach seiner Rückkehr wurde er 1848 mit der Bauinspektion zu Hirschberg betraut, doch folgte schon 1853 seine Ernennung zum Regierungs- und Baurat in Erfurt, 1857 seine Berufung in das Ministerium. Bis 1865 beschäftigten ihn Bauten der Post- und Telegraphenverwaltung, seit dieser Zeit aber nach Stülers Tode vorwiegend die Angelegenheiten der kirchlichen Bauten und Denkmäler. Später gehörte er (bis 1873) dem Direktorium der Bauakademie an. Im Jahr 1862 hat er das Rathaus zu Münster wiederhergestellt.

Sammlungen und Ausstellungen.

A. R. **Berliner Kunstausstellungen.** Wie alljährlich nach Schluß der akademischen Ausstellung haben auch in diesem Herbste die beiden Berliner Privatsalons, welche mit löblichem Eifer bemüht sind, die Kunstfreunde mit interessanten Neuigkeiten zu versorgen, ihre Pforten geöffnet. Bei Fritz Gurlitt (Behrenstraße 29) steht wie gewöhnlich Arnold Böcklin in erster Linie. Doch hat auch Eduard Schulte (Unter den Linden 4a) aus Anlaß des 50. Geburtstages des Meisters eine kleine Böcklin-Ausstellung veranstaltet, welche sieben Werke des Künstlers umfaßt. Es sind nicht Gemälde im eigentlichen Sinne, sondern mehr oder minder fleißig durchgeführte Studien und Ideen zu Bildern: der Kopf einer Magdalena, der Kopf einer Madonna, die mit merkwürdig zugespitzten Lippen das Antlitz des toten Heilandes küßt, die Personifikation des Schlafes in Gestalt einer schwebenden Frau in schwarzem Schleiergewande und mit Mohnköpfen in der Hand, eine tragische Muse, die steif wie ein ägyptisches Götterbild auf einem Throne sitzt, ein Triton, der auf einer Muschel bläst, ein Triton mit einer Najade und die Brustbilder zweier Frauen, von denen die eine singt, während die andere sie auf der Mandoline begleitet. Es sind echte Böcklins, welche freilich den Meister nur von der einen Seite, in seiner Bizarrerie und Launenhaftigkeit, charakterisiren. Keines der Bilder hat etwas von der immer bezaubernden Leuchtkraft der beiden Kardinalfarben Böcklins, Blau und Grün. Nach dieser Richtung bietet das große Bild bei Gurlitt, die Dichtkunst und die Malerei, ungleich größere Vorzüge, wenngleich es sich der Meister auch hier nicht versagen konnte, die Wirkung seines poetischen Gedankens durch barocke Formenbildung stark zu beeinträchtigen. Vor einem Lorbeerhaine erhebt sich eine marmorne Brunnenschale, aus der ein Wasserstrahl emporsteigt. Es soll wohl der Kastalische Quell sein, aus welchem Malerei und Dichtkunst Begeisterung trinken. Die erstere, von einem gelben Florschleier umflossen, steht mit der Palette zur Linken des Brunnens, die Dichtkunst, welche in einer Schale Wasser geschöpft hat, zur Rechten. Auch sie ist nur unterwärts mit einem dünnen, violetten Schleier bekleidet, so daß die Formen nur zu sehr sichtbar sind. In der Verzeichnung, Verzerrung und Übertreibung der einzelnen Gliedmaßen hat der Maler so ziemlich alles übertroffen, was er bisher auf diesem Gebiete geleistet hat. Nur in der Behandlung des landschaftlichen Hintergrundes offenbart sich der Farbenkünstler, der

durch seine bekannten Mittel immer wieder zu fesseln weiß. — Herr Gurlitt öffnet seinen Salon gern den Progressionisten, ohne ein allzustrenges Richteramt zu üben. Bei ihm finden wir stets die neuesten Bilder von F. v. Uhde — so auch dieses Mal eine Prozession bei Regenansang, die stark von Menzel beeinflußt ist — und die neuesten Schöpfungen der Vertreter der Polychromie in der Plastik. V. Tilgner ist mit der meisterhaften, vollkommen naturalistisch bemalten Terrakottabüste eines alten Herrn, Volkmann mit einer getönten weiblichen Marmorbüste und einem weniger geschmackvoll gefärbten Marmorrelief einer Eva und V. Roemer mit mehreren Arbeiten vertreten, unter denen ein „Nerina" betitelter, leicht getönter, weiblicher Idealkopf besonders anziehend ist. Eine Verirrung der Polychromie nicht bloß, sondern auch der Plastik ist eine mit Wasserfarben grell angestrichene Gipsbüste einer Volksschauspielerin von Alajos Strobl in Pest, welche gleichsam aus einem Kranze von Sternblumen, ähnlich der antiken Klytia, herauswächst. In derselben Weise komponirt, nur von einer Fülle von Rosen umgeben, ist die Marmorbüste einer zweiten ungarischen Volksschauspielerin, welche ebenfalls von Strobl herrührt. Die Formenbehandlung beider Büsten erinnert an den ausschweifendsten Geschmack des Barockstils. Ungleich glücklicher haben sich bei uns zwei ungarische Genremaler, Otto Koroknyai und Sandor Bihari in Pest, eingeführt, ersterer mit einer Wirtshausscene (ein unverbesserlicher Trunkenbold, den sein junges Weib aus dem Kreise wüster Genossen abzuholen kommt), letzterer mit einer humoristischen Scene „Vor dem Stuhlrichter", vor welchem eine Musikantengesellschaft wegen einer in einer Schlägerei zerbrochenen Geige Klage führt. In der kecken, energischen Charakteristik und der nationalen Haltung erinnern die Bilder an die Erstlingswerke Munkacsy's aus dem ungarischen Volksleben. Nur sind sie bei weitem lichter im Kolorit und wirken deshalb natürlicher und anziehender als die finsteren Sittenstücke Munkacsy's, auf welchen auch die harmlosesten Menschen wie Strolche und Verbrecher aussehen. Zu den Progressionisten gehört auch der Radirer Max Klinger, welcher in einem Cyklus von Radirungen die verschiedenen Entwickelungsstadien und Katastrophen eines modernen Ehebruchsdramas unter dem Titel „Eine Liebe" in der ihm eigenen mystisch-phantastischen Weise schildert, leider aber auch mit der ihm eigenen Abneigung gegen Reinheit und Korrektheit der Zeichnung und gegen den guten Geschmack. Im übrigen enthält der diesmal sehr reichbesetzte Salon Gurlitt ein neues, fein empfundenes Aquarell von L. Passini, „Die Beichte", ein Kircheninterieur mit mehreren Figuren, ein Bildnis des Fürsten Bismarck (Kniestück) von Lenbach, fünf Studienköpfe und Genrebilder von C. Gussow, darunter das höchst lebendige Greisenpaar, welches zuerst auf der Kunstausstellung von 1880 erschien, ein Genrebild aus der Reformationszeit von E. v. Gebhardt, ein Reformator in seinem Arbeitszimmer mit einem Junker disputirend („Religionsgespräch" genannt), ein antikes Genrebild „Faustina im Junotempel bei Präneste" von Albert Keller, auf welchem freilich die Figuren weniger zur Geltung kommen als die prächtige Architektur, und ein drittes Bild von einen Ungarn, Ferency Eisenhut, welches nicht so sehr durch den Gegenstand — es stellt den „Tod des Propheten Gülbaba in Ofen" auf einem freien, grell von der Sonne beleuchteten Platze dar — als durch die fleißige Durchführung der naturgroßen Figuren und ihre energische Charakteristik das Interesse des Beschauers erregt.

O. M. **Im Berliner Kunstgewerbemuseum** wird von Sonntag den 6. November an, neben den Fayencemalereien von Villeroy & Boch, die Ausstellung der bewährten Stickschule von Fräulein Seliger stattfinden, welche auch schon im vorigen Jahre an derselben Stelle abgehalten wurde. Dieser Ausstellung schließen sich an die Arbeiten von Frau Bender in Wiesbaden, deren Stickereianstalt sich in den Rheinlanden eines sehr günstigen Rufes erfreut, ferner die Arbeiten von Frau Professor Kaselowsky, welche dieselben für die Ausstattung ihrer Wohnung angefertigt hat und von denen einzelne Proben schon früher auf den Weihnachtsmessen verdiente Anerkennung gefunden haben. Auch einzelne verwandte Arbeiten von anderer Hand sind angeschlossen; jedoch ist eine allgemeine Ausstellung von Frauenarbeiten — wie dies nach einer gelegentlichen Notiz in den Zeitungen von einigen Seiten angenommen wurde — nicht im Plane gewesen, für eine solche bedarf es eines weit größeren Raumes, als der Lichthof des Museums bietet.

Vermischte Nachrichten.

*** **Matejko's großes Bild „Christi letzter Gang vom Abendmahl"** ist für das Nationalmuseum in Krakau angekauft worden.

*** **Dr. Schliemann** hat bei der griechischen Regierung die Erlaubnis nachgesucht und erhalten, in Cerigo, dem alten Cythera, an der Südküste von Lakonien, Ausgrabungen anzustellen. Es verlautet außerdem, daß er auch den noch in Athen befindlichen Teil seiner Sammlungen testamentarisch dem Deutschen Reiche vermacht habe.

*** **Dem Restaurator Hauser in München** ist für seine vortreffliche Wiederherstellung der Holbeinschen Madonna vom Großherzoge von Hessen die goldene Medaille für Kunst verliehen worden.

*** **Die Frequenz der Berliner Kunstakademie** belief sich im letzten Wintersemester auf 350, im Sommersemester auf 257 Studirende.

x. — **Professor H. Schneider**, dessen Entwurf bei der Konkurrenz um die Ausführung der Portale des Kölner Domes den Vorzug erhielt, ist nicht Bildhauer, wie in Nr. 1 d. Bl. vermerkt, sondern Architekt und Lehrer an der königl. Akademie in Kassel.

Rd. — **München.** — Die Deutsche Gesellschaft zur Beförderung rationeller Malverfahren veranstaltet in München im Jahr 1888 eine Ausstellung von alten und neuen Gemälden und dekorativen Malereien, unter besonderer Berücksichtigung der bei denselben in Anwendung gekommenen Materialien und Verfahrungsarten Der Zweck der Ausstellung ist, so viel als möglich ein einheitliches Gesamtbild über den Stand der modernen Mal- und Farbentechnik in ihrem inneren Wesen sowohl, wie in ihren äußeren Erfolgen zu schaffen, und alles, was einen integrirenden Bestandteil derselben bildet, kennen zu lernen, insbesondere die Wirkungen und Eigenschaften der verschiedenen Materialien und Verfahren an alten und neuen Werken zu studiren und daraus Nutzen für die fernere Entwickelung der Technik zu ziehen. Ferner soll hierdurch gleichzeitig das Interesse für alle bezüglichen Bestrebungen in den weitesten Kreisen wachgerufen werden. Die Ausstellung findet infolge getroffener Vereinbarung mit dem Direktorium der deutsch-nationalen Kunstgewerbeausstellung im Anschlusse an dieselbe als Separat- bezw. Kollektivausstellung auf dem von der Stadt München zur Verfügung gestellten Areal am neuen Isarkai statt, und wird dieselbe am 15. Mai 1888 eröffnet und am 15. Oktober 1888 geschlossen, vorbehaltlich der Verlängerung derselben bis Ende Oktober 1888. Die Leitung und Durchführung der Ausstellung erfolgt durch die von der „Deutschen Gesellschaft zur Beförderung rationeller Malverfahren" hierfür gebildete Ausstellungskommission. Hinsichtlich der weiteren die Durchführung der Ausstellung betreffenden Arrangements wird auf die detaillirte Programmausführung, welche den Interessenten zugestellt werden wird, verwiesen.

Vom Kunstmarkt.

x. — **Berliner Kunstauktion.** Die Firma Amsler & Ruthardt (Gebr. Meder) in Berlin bringt am 22. d. M. eine Sammlung von Schabkunst- und Linienstichblättern, Farben- und Rotdrucken der hervorragendsten englischen und französischen Künstler des 17. und 18. Jahrhunderts, darunter Kostüme und Sittenbilder, endlich eine Reihe englischer, französischer und seltener russischer Porträts zum öffentlichen Verkaufe. Die Schabkunstblätter rühren von Bickart, Bryer, Dixon, Earlom, Faber, Faithorne, Frye, Green, Houston, Mac Ardell, Malgo, Pether, Pichler, Van Somer, Vaillant, Walcker, Ward, Watson u. a. her. An Farben und Rotdrucken finden sich solche von und nach Bartolozzi, Boilly, Boucher, Cipriani, Cosway, Debucourt, Demarteau, Descourtis, Huet, Angelica Kauffmann, Smith, Morland, Nutter, Ploos van Amstel, Schall, Schiavonetti, Singleton, Stothart, Ward, Westall, Wheatley u. a. Ferner kommt ein sehr reiches Werk in alten Abdrücken von William Hogarth zum Angebot

außerdem Porträts, Kostüm- und Sittenbilder von und nach Alix, Balechou, Baudouin, Bause, Chereau, Chodowiecki, Daullé, Delff, Drevet, Edelinck, Fragonard, Freudeberg, Greuze, Lanckret, Lavreince, Masson, Moreau, Müller, Nanteuil, Paterre, Reynolds, G. F. Schmidt, Strange, Watteau, Wille u. a. Der Katalog enthält 1505 Nummern.

Rd. **Stockholm.** — Am 16. und 23. November findet zu Stockholm die Versteigerung des ersten Teils der Sammlung C. A. Boman, eines bekannten schwedischen Architekten, durch H. Bukowski, Kunst- und Antiquitätenhändler in Stockholm, statt. Dieser erste Teil der Sammlung enthält nach dem gut ausgestatteten und mit mehreren Lichtdrucktafeln gezierten Katalog eine erlesene Kollektion von Schmuckgegenständen, Uhren aller Art, Bronzen und vorzügliche Möbel des 18. Jahrhunderts. Zum Teil stammen diese Arbeiten aus königl. Besitz, auch haben alle während der letzten dreißig Jahre in Schweden versteigerten Sammlungen die besten ihrer Objekte an die Sammlung Boman abgegeben. Der zweite Teil — Bilder und eine sehr reiche keramische Sammlung umfassend — wird im Januar und März 1888 zur Versteigerung kommen. Liebhabern und öffentlichen Sammlungen ist hier Gelegenheit zu unter Umständen preiswerten Erwerbungen geboten. — Kataloge geben in Deutschland die Herren Amsler & Ruthardt, Berlin, Behrenstraße 29a, ab.

Zeitschriften.

The Academy. Nr. 807 u. 808.
The age of the walls of Chester. Von Thompson Watkin.

Anzeiger für schweizerische Altertumskunde. Nr. 4. Oktober 1887.
Vorrömische Gräber im Kanton Zürich. Von J. Heierli. — Zur Statistik schweizerischer Kunstdenkmäler. Von J. R. Rahn. — Grabfund bei Luvis. Von E. Laroche. — Die Wandgemälde in der S. Katharinenkapelle zu Wiedlisbach. Von J. R. Rahn. — Fassadenmalerei in der Schweiz. Von S. Voegelin.

Journal des Beaux-Arts. Nr. 20.
Le Salon tribunal de Bruxelles.

The Portfolio. November 1887.
Scottish Painters. Von Walter Armstrong. (Mit Abbild.) — A modern sculptor. Von S. Udny. (Mit Abbild.)

The Magazine of Art. November 1887.
Seymour Lucas. Von Edmund Gosse. (Mit Abbild.) — Studies in english costume. Von Richard Heath. (Mit Abbild.) — The english school in peril. Von Ernest Chesneau.

Blätter für Kunstgewerbe von J. Storck. Bd. XV. IX. Heft.
Über die Ökonomie des Kunstgewerbes. Von Hans Macht. — Die Verwitterung des Glases. Von James Fowier. — Abbild.: Schreibmappe von H. Macht. — Damenschreibtisch von M. Niederhoefer. — Taufkapellengitter von H. v. Riewel. — Toilette-Tisch und -Stuhl von R. Bakalowits. — Pastorale.

Inserate.

F. Vieweg Editeur.
(Bouillon & Vieweg Successeurs.)
67, rue de Richelieu à Paris.

Soeben erschien:

Manuel
de
l'amateur d'estampes
contenant

1. un dictionnaire des graveurs de toutes les nations;
2. un répertoire des estampes dont les auteurs ne sont connus que par des marques figurées;
3. un dictionnaire des monogrammes des graveurs;
4. une table des peintres, sculpteurs, architectes et dessinateurs;
5. une tables méthodique des estampes décrites dans le Dictionnaire des graveurs et dans le Répertoire;

et précédé de
considérations sur l'histoire de la gravure
ses divers procédés, le choix des estampes, et la manière de les conserver
par **M. Ch. Le Blanc.**

Ouvrage destiné à faire suite au
Manuel du libraire et de l'amateur de livres
par **M. J.-Ch. Brunet.**
10e Livraison: Pencz-Proger. gr. in -8. Fr. 4.50.

Nach längerer Unterbrechung bieten wir hier den Liebhabern die Fortsetzung des allgemein beliebten Manuel.

Die weiteren Lieferungen sind im Manuskript bereits fertig gestellt, sodass der praktische Führer in kurzer Zeit vollendet sein wird. — Zu beziehen durch alle Buchhandlungen. (3)

Paris, Oktober 1887. **F. Vieweg,**
Bouillon & Vieweg Successeurs.

Kunsthandlung Hugo Grosser, Leipzig. Alleiniger Vertreter mit vollständigem Lager der Photographischen Anstalt von **Ad. Braun & Co.** in Dornach. **Kataloge. Musterbücher. Auswahlsendungen. Einrahmungen.** (12)

Kunsthandlung Hugo Grosser, Leipzig. Schnellste Besorgung aller Photographien und sonstiger Kunstsachen des In- und Auslandes, namentlich der schönen und billigen **Italienischen Photographien. Kataloge. Auswahlsendungen. Einrahmungen.** (12)

Gemäldesaal in Frankfurt a. M.
Ausstellungen und Auktionen von Gemälden, Antiquitäten und Kunstgegenständen.
Kataloge auf Wunsch gratis und franko durch
Rudolf Bangel in Frankfurt a. M.
Kunst-Auktionsgeschäft gegr. 1869. (5)

Für Kunstfreunde.
Der neue Katalog der **Photographischen Gesellschaft, Berlin** (enthaltend religiöse, historische, allegorische Genre-, Jagd- und Sportbilder, Galerie- und Prachtwerke etc.) mit 4 Photographien, 1 Gravure und zahlreichen Illustrationen ist erschienen und durch jede Buchhandlung, oder direkt von der Photographischen Gesellschaft gegen Einsendung von 50 Pfg. in Freimarken zu beziehen. (2)

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig.
Soeben erschien:

Schulausgabe
der
Kunsthistorischen Bilderbogen
auch unter dem Titel
Bilderatlas zur Einführung
in die
Kunstgeschichte
von
Richard Graul.
104 Seiten. gr. 4. mit 489 Abbildungen. cart. M. 3. 60

Für die Bedürfnisse des ersten Unterrichts in der Kunstgeschichte bietet diese Bilderreihe ein mehr als ausreichendes Material.

Das Textbuch zu diesem Atlas wird Anfang November erscheinen: 7 Bogen 8. geb. M. 1. 40.

Grundzüge der Kunstgeschichte
von
Anton Springer.
Textbuch zur Handausgabe der Kunsthistorischen Bilderbogen.
Dritte verbesserte Auflage des Textbuchs.
I. Das Altertum.
112 Seiten gr. 8. eleg. geb. M. 1. 35.

Das 2. Bändchen, Mittelalter, wird bis zum Februar n. J. erscheinen, die beiden folgenden im Frühjahr.

Kunstauktion in Wien.

Unter Leitung der unterzeichneten Kunsthandlung gelangt in Wien am **22. November d. J.** und die folgenden Tage die von dem verstorbenen Herrn **D. Penther,** Maler und Kustos der k. k. Akademie der bildenden Künste hinterlassene

Kunstsammlung zur Versteigerung.

Die Sammlung enthält: Hervorragende Bilder altitalienischer Meister, u. a. Tizian, Madonna mit Kind, Dosso Dossi, Moretto da Brescia, ein dem Lionardo da Vinci zugeschriebenes Bild, Correggio, Pollajuolo, Pordenone viele Quattrocentisten, Werke spanischer, niederländischer und deutscher Meister. Von modernen Künstlern sind vertreten Lenbach mit Bildern, Skizzen und Pastellzeichnungen, Makart, Boecklin, Defregger u. a; ferner über 2400 Nummern antiker und mittelalterlicher Schmuckgegenstände, Ringe, Ketten, Amulets, Uhren, Dosen, Skulpturen; Arbeiten in Bronze, Elfenbein, Thon, Glas, Kupfer, Eisen ꝛc.; Waffen, Kunstmöbel, Kassetten, Textilarbeiten ꝛc.

Kataloge: Gewöhnliche Ausgabe gegen Einsendung des Portos; illustrirte Ausgabe mit 22 Illustrationen nach alten und modernen Bildern Mark 2.

Kunsthandlung H. O. Miethke in Wien.
Neuer Markt 13, I. Stock.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von August Pries in Leipzig.

23. Jahrgang. 1887/88.

Kunstchronik

Nr. 6. 17. November.

Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

Herausgeber:

Carl v. Lützow und Arthur Pabst

Wien, Theresianumgasse 25. Berlin, W. Kurfürstenstraße 3.

Expedition:

Leipzig: E. A. Seemann, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. Kühl, Jägerstr. 73.

Die Kunstchronik erscheint von Oktober bis Ende Juni wöchentlich, im Juli, August und September nur aller 14 Tage und kostet in Verbindung mit dem Kunstgewerbeblatt halbjährlich 6 Mark, ohne dasselbe ganzjährlich 8 Mark. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler in Leipzig, Wien, Berlin, München u. s. w. an.

Ein Altarwerk in der Münchener Pinakothek.

Von Wilhelm Schmidt.

Die Münchener Pinakothek erhielt leihweise aus dem Besitze der dortigen Universität einen höchst interessanten Flügelaltar. Das Mittelbild stellt den heil. Narcissus als Bischof und den heil. Matthäus in einer Landschaft stehend dar; auf dem linken Flügel ist Maria mit Kind, auf dem rechten Johannes der Evangelist abgebildet; die Rückseiten dieser Flügel zeigen grau in grau links den heil. Christophorus, rechts die heil. Margareta. Das Gemälde ist von demselben Künstler, der den mit 1517 bezeichneten Rehlingeraltar in der Augsburger Galerie (Katalog Nr. 47—51) geschaffen hat. Waagen, Kunstwerke und Künstler in Bayern und Schwaben, 1845, S. 38, erwähnt diesen als Albrecht Altdorfer und zwar ohne jede Reflexion. Auch alle anderen Kunstschriftsteller geben diesen Namen; ich selber, der ihn für authentisch gesichert und beglaubigt hielt, bestimmte danach andere Bilder als Altdorfer, so den obigen Universitätsaltar und die Beweinung Christi in der Pinakothek (Nr. 292 des neuen Kataloges), die ehedem in Schleißheim war. Vgl. Zeitschrift f. bild. Kunst II, 1867, S. 245, und Meyers Künstlerlexikon I, S. 545. Ich hatte ohne Zweifel recht, diese Bilder einem Meister zuzuschreiben: war der Augsburger Altar von Altdorfer, so mußten es auch die anderen sein. Es scheint aber, daß die Benennung nur auf der Annahme Eigners beruhte, der auch einen Altdorfer in seiner Galerie haben wollte. (Die ebenfalls auf Eigners Zuschreibung basirende Angabe Waagens, Kunstw. und Künstler II, S. 76, daß die Fresken im Hofe eines der Fuggerhäuser von Altdorfer seien, muß auf einem Irrtum beruhen; ich vermute nämlich, daß die Wandmalereien in einem Renaissancehofe der Maximilianstraße gemeint sind, die Arabesken und Schlachten darstellen; dieselben, die jetzt sehr unkenntlich sind, habe ich noch in besserem Zustande gekannt, sie trugen unverkennbar den Stempel der Burgkmairschen Kunstweise.) Keines dieser Bilder ist bezeichnet, während Altdorfer sonst sich zu bezeichnen pflegte. Nach den Photographien des Obervellacher Altares von Jan van Schorel zu schließen, ergeben sich daraus mit unsern Bildern so viel Analogien in jeder Beziehung bis auf die Baumbehandlung im Hintergrunde, daß sich mir die Vermutung aufdrängte, auch diese Bilder seien von Schorel. Allerdings ist hierbei zu bedenken, daß zwischen dem Augsburger Werk von 1517 und dem Obervellacher von 1520 ein Zwischenraum von drei Jahren liegt, der bei einem so jungen Künstler, wie Schorel war (1517 zählte er 21 bis 22, 1520 24 bis 25 Jahre) bezüglich der Ausbildung eine bedeutsame Zeit darstellt. Man denke z. B. an den Rembrandt von 1629 und 1632 u. s. w. Daß das Obervellacher Werk reifer und die Dürerschen Einflüsse mehr zurückzutreten scheinen, kann da nicht verwundern. Bestätigt sich diese Hypothese, die ich gelegentlich vor dem Kärntener Bild selbst nachzuprüfen, bezw. bestätigen oder verwerfen zu können hoffe, so wäre ein interessantes Kapitel der altdeutschen Kunstgeschichte neu zu schreiben. Ich möchte sie daher

bereits jetzt, wo das neue Pinakothekbild Gelegenheit zur Diskussion giebt, den Kennern des Schorel, vorab Herrn Dr. Scheibler, unterbreiten. Zu dieser Gesellschaft dürfte auch das schöne Bildnis des Brixener Kanonikus Gregor Angerer von 1519, im Ferdinandeum zu Innsbruck, gehören, das Jakob Burckhardt dem jüngeren Holbein, H. Semper jedoch im Hinblicke auf den Augsburger Altar von 1517 dem Altdorfer zuschrieb. Auch dieses wäre von Schorel. Wie übrigens mala exempla trahunt, beweist die Thatsache, daß ich, das Augsburger Werk als Altdorfer im Kopfe, den Altar im historischen Verein zu Regensburg (vgl. Künstlerlexikon I, 546) aus dem Werke des Meisters strich. Er trägt ebenfalls die Jahreszahl 1517; war aber das Bild in Augsburg von Altdorfer, so konnte er nicht von ihm sein. Ich gebe ihn hiermit renig dem Meister Albrecht zurück.

Kunstlitteratur.

Ewerbeck, Franz, Die Renaissance in Belgien und Holland. Heft 21/22. (Band III, Lief. 5/6.) Leipzig 1887, E. A. Seemann.

R. G. Ewerbecks verdienstvolles Unternehmen schreitet rüstig weiter; bald werden wir den Schatz an hervorragenden Renaissancewerken der Niederlande überblicken können. Die vorliegenden Lieferungen führen uns nach Holland, nach Utrecht (Blatt 10—12, 16—24), Nymwegen (1—6, 10), Venlo (7—9), Arnheim (13—15, 7), Delft (6). P. van Dulckens Schöffensitze und Schranken im Nymweger Rathaus werden besonders den vergleichenden Kunsthistoriker interessiren durch den Grottesken- und Kartuschenschmuck in der Art des Floris; das Werk, welches Henri Leeuw trefflich aufgenommen hat, muß gegen Ende der fünfziger Jahre des 16. Jahrhunderts entstanden sein. Die Kartusche steht auf der Stufe der Entwickelung, welche die Jeversche Decke zur Schau trägt. Aber das Werk hat auch hohen künstlerischen Wert und bietet dem Architekten mannigfache Anregung. Von der einst glänzenden Residenz des Maarten van Rossem (1478 bis 1555) vermögen wir uns nur aus einigen Beschreibungen, Zeichnungen und Stichen eine annähernde Vorstellung zu verschaffen; heute, nachdem sie zum Arnheimer Rathause ausgebaut worden ist, sind nur geringe Mahner an die einstige Pracht übrig geblieben. Sie wurde um 1530 erbaut, Leeuw, Ewerbecks Mitarbeiter, giebt die Reproduktion eines Stiches und der noch erhaltenen Details. Ein überaus reizvolles Denkmal niederländischer Frührenaissance ist ein Epitaph der Arnheimer Eusebiuskirche, als dessen Urheber Ewerbeck den Künstler annimmt, welcher den Kampener Kamin schuf. Die Grottesken der Pilasterfüllungen namentlich zeichnen sich durch gefällige Erfindung aus. Eine weit reichere Ausbeute als die genannten Städte bot Utrecht, und so dankbar wir dem Herausgeber auch für die Mitteilung der interessanten Louis XIV.-Füllung Blatt 18 — nicht Rococo, wie der Text angiebt — sind, so möchten wir ihn doch bitten, uns noch einige weitere Veranschaulichungen von trefflichen Renaissancewerken, wie sie sich im Museum daselbst vorfinden, nicht vorzuenthalten. Kunsthistorisch wichtig ist das ehemalige Rathaus, da es wie nur wenige niederländische Frührenaissancebauten (z. B. auch in Brügge) einen strengeren Anschluß an die italienische Palastarchitektur zeigt. Das Haus existirt nicht mehr, um so dankenswerter ist die Reproduktion der im Utrechter Museum bewahrten Zeichnung. Weit späterer Zeit gehören an: das kunstvolle Messinggitter aus der Jakobskirche (11/12), dann die Füllungen des Chorgestühls aus dem Dome (17), die Möbel (16/17), das barocke Portal vom Brunnenhof und schließlich die bereits erwähnte Louis XIV.-Füllung.

x. — „Bilderatlas zur Einführung in die Kunstgeschichte" von Richard Graul betitelt sich ein stattlicher Quartband, der auf 104 Seiten 489 Abbildungen vereinigt und als Nebentitel die Bezeichnung „Schulausgabe der kunsthistorischen Bilderbogen" führt. Es handelt sich somit um einen für das Anfangsstudium der Kunstgeschichte angelegten Auszug aus dem weit verbreiteten Bilderwerke des E. A. Seemannschen Verlages. Das darin gebotene Anschauungsmaterial, welches durch einzelne in das beigegebene „Textbuch" eingestreute Illustrationen noch ergänzt wird, reicht für den ersten Bedarf vollkommen aus und wird sich bei dem ungemein billigen Preise zweifellos überall einbürgern, wo sich Lehrer finden, die beim Geschichts- oder Zeichenunterricht Veranlassung nehmen, ihre Schüler auf die denkwürdigsten künstlerischen Zeugen vergangener Kulturzustände hinzuweisen. Das Textbuch umfaßt 7 Oktavbogen und entspricht vollkommen dem Zwecke, den der Verf. im Auge gehabt hat. Der Inhalt beschränkt sich auf die zum Verständnis erforderlichen sachlichen Erklärungen, charakterisirt kurz die einzelnen Perioden, Schulen und Richtungen und hebt die wichtigsten Daten scharf und deutlich heraus. Eine dankenswerte Vergünstigung gewährt die Verlagshandlung den Käufern des Werkes, indem sie ihnen das Recht einräumt, bei späterer Anschaffung der großen Ausgabe der „Kunsthistorischen Bilderbogen" dasselbe unter Anrechnung des gezahlten Preises zurückzugeben.

Nekrolog.

Rr. — **George William Reid**, der ehemalige Direktor des Kupferstichkabinets im Britischen Museum, geb. in London am 6. Juli 1819, ist ebenda am 20. Oktober gestorben. Es wird ihm eine staunenswerte Fachkenntnis nachgerühmt, dazu ein unermüdlicher Eifer für die Vervollständigung der Sammlung. Unter seiner Leitung wurden vollendet die Kataloge der Spielkarten, der satirischen Drucke und der ältesten deutschen Drucke; er selbst bearbeitete die bekannten Listen und Führer zu den Ausstellungen von Stichen in der King's Library und in der Slade Kollektion, beteiligte sich auch an den Katalogen der Dyce Collection, der Stiche und Zeichnungen im South Kensington-Museum, schrieb den Text zu den von der Arundel Society im J. 1869 herausgegebenen Holbeinschen Zeichnungen für Goldschmiede und Juweliere, den vom Burlington Club im J. 1869 herausgegebenen Katalog der Werke Dürers und des Lukas van Leyden, ferner zu Tizians Porträts (1870), zu den Chefs d'Oeuvre of Art (1872), Gems of Dutch Art (1872). Sein Hauptwerk war der im Jahre 1871 in 3 Bänden bei Bell & Daldy erschienene beschreibende Katalog der Werke George Cruikshank's. Hinterlassen hat er den Anfang von The Works of the Italian Engravers of the 15th. Century, dessen erster Band bei Quaritch erschienen ist.

Kunsthistorisches.

—j—. **Die Anbetung der hl. drei Könige von Rubens im Louvre.** Die Herren Goovaerts vom Generalarchiv des Königreichs Belgien und Henri Stein vom Nationalarchiv in Paris veröffentlichen im Bulletin de Rubens über dieses Bild (Louvre Nr. 427) eine sehr interessante Notiz. Man war der Ansicht, daß das Bild 1611 für den Erzherzog Albrecht und die Erzherzogin Isabella gemalt worden sei. Dies ist eine Verwechselung mit der Verkündigung, welche Rubens für die Gudulakirche gemalt hat. Das Bild im Louvre wurde zwischen 1626 und 1629 vom Kanzler Peckins bestellt und der Kirche Mariä Verkündiggung gewidmet, in der Peckins begraben sein wollte, und wo die Anbetung der hl. drei Könige den Hochaltar bis 1775 schmückte. In dieser Zeit erwarb es ein Agent von Claude d'Angeviller, General-Baudirektor des Königs von Frankreich, von den Geistlichen im Namen Ludwigs XVI. für 14000 Brabanter Gulden, zwei Fässer Burgunder und eine Kopie des Werkes in Originalgröße. Der Fiscal von Brabant legte gegen diesen Handel sein Veto ein und verursachte dadurch einen lebhaften Schriftwechsel, der aber den Verlust des Werkes für Belgien nicht hindern konnte, denn Karl von Lothringen ebnete, um sich Ludwig XVI. angenehm zu machen, alle Schwierigkeiten,

und das Bild wanderte ins Ausland. Die Broschüre der eingangs angeführten beiden Herren, denen die ganze auf das Bild bezügliche Korrespondenz vorlag, ist in mehr als einer Beziehung von Interesse. Sie enthält unter anderem auch Daten über den Kanzler Peckins, dann von der Hand des Fiscals P. J. Cuylen einen Bericht an den Herzog Karl mit dem Entwurf eines Erlasses an die geistlichen und weltlichen Körperschaften, welcher ihnen verbieten sollte, Gemälde ohne kaiserliche Genehmigung zu veräußern. Sie bildet ein bemerkenswertes Blatt in der abwechselungsreichen Geschichte der Werke des Rubens, die da erzählt, wie viel Belgien durch Krieg und Raub an Kunstwerken verloren hat und durch Höflichkeiten, wie jene Karls von Lothringen, der aus Wohldienerei gegen Ludwig XVI. das Erbgut des Landes zu verschleudern gestattete. (Journal des Beaux-Arts).

Personalnachrichten.

rr. **Die Pariser Académie des inscriptions et belles-lettres** hat den Fouldschen Preis von 3000 Francs zwischen Sarzec, für sein Werk über Chaldäa und seine dortigen Entdeckungen, und Dieulafoy, für seine in Susa veranstalteten Ausgrabungen und sein Werk über persische Kunst, geteilt.

Paris. An Stelle des verstorbenen Ronchaud ist der bisherige Direktor der schönen Künste und der Ecole du Louvre, Albert Kaempfen, zum Direktor der Nationalmuseen Frankreichs, und auf des letzteren Platz Castagnary berufen worden.

Sammlungen und Ausstellungen.

n. **Ostermeßausstellung in Leipzig 1888.** Bei Gelegenheit der Einweihung des neuen Buchhändlervereinshauses in Leipzig wird eine Ausstellung in dem zu diesem Zwecke eigens eingerichteten Räumen des rechten Flügelbaues stattfinden, deren Zweck ist, ein Bild zu geben von dem gegenwärtigen Stande der Buchausstattung und der graphischen Künste und Gewerbe. Die Ausstellungsgegenstände werden in sieben Gruppen geordnet erscheinen, von denen zwei das künstlerische Element herbeiziehen. Die eine dieser Gruppen soll die künstlerischen Vervielfältigungsverfahren, Lithographie, Holzschnitt, Kupferstich bez. Radirung auf ihrer Höhe zeigen, die andere Zeichnungen oder Aquarelle zum Zweck der Buchausstattung, d. h. Entwürfe für Bucheinbände, typographischen Zierat u. dergl. zur Anschauung bringen. Künstler der einen oder anderen Art, welche die Ausstellung beschicken wollen, erhalten Auskunft von dem Leiter der genannten Gruppen, Verlagsbuchhändler E. A. Seemann in Leipzig. Bei dieser Gelegenheit sei auch des mit der Übersiedelung in die Räume des neuen Hauses erst zu voller Geltung kommenden Buchgewerbemuseums gedacht, dessen Aufgabe es sein wird, die historische Entwickelung der mit dem Buchhandel in enger Beziehung stehenden Künste und Gewerbe zu veranschaulichen. Wie verlautet, wird die Leitung des Museums auch darauf Bedacht nehmen, künstlerische Kräfte herbeizuziehen, für welche bei dem von Jahr zu Jahr wachsenden Anforderungen an geschmackvolle Ausstattung der Druckwerke in Leipzig sich Gelegenheit zu fruchtbringender Thätigkeit findet. Es schweben darüber zur Zeit Verhandlungen mit der königl. sächsischen Regierung, welche möglicherweise zu einer Erweiterung der sich glücklicherweise mehr und mehr auf das Maß einer Kunstgewerbeschule einschränkenden Leipziger Akademie führen werden.

Vom Kunstmarkt.

Auktion der Gemäldesammlungen von Münchhausen, Franz Reichardt, J. P. Weyer u. a.

Köln, 28. und 29. Oktober 1887.

Äußerst zahlreich besuchte Auktion. Man bemerkte die Herren Habich aus Kassel, Generalkonsul Thieme aus Leipzig, Konsul Weber aus Hamburg, Senator Dr. Laporte aus Hannover, Baron von Heyl aus Worms, Geheimrat St. Michel aus Mainz und noch viele andere gewählte Sammler im großen Saale des Kölner Kasinos. Die Hauptbilder seien hier kurz erwähnt. Nr. 1. Stillleben, sehr schön gemalte Trauben, Römer, zwei weniger schöne Pfirsiche und Weinblätter, dem Evert[1]) (soll wohl Willem heißen) van Aelst zugeschrieben. Wohl nicht von ihm, aber ihm verwandt, etwa von Walscappelle? (220 Mk., billig!) Nr. 4. Altkölnischer Meister des 15. Jahrhunderts (470 Mk.). Nr. 7 und 8 unbedeutende kleine Marinen in der Art des Backhuysen, diesem selbst zugeschrieben (140 Mk.). Nr. 10. Höchst interessantes Bild: der verlorene Sohn, sein Gut verprassend, dem W. Bartsius zugeschrieben, aber zweifellos von dem Utrechter Jan van Bylert. Die Typen, die Farbegebung (z. B. das Citrongelb), alles weist auf diesen Meister hin, der in seinen seltenen kleinen Bildern, mit kleinen Figuren in der Art des Duck viel reizvoller ist als in den großen Musikgesellschaften, Hirtenscenen u. s. w., wie sie z. B. in Utrecht, Braunschweig, Kassel, und Rotterdam zu finden sind. Ein ähnliches Bildchen, bezeichnet, mit nur einer Figur, im Rijksmuseum zu Amsterdam. S. Bode in seinen „Studien". (950 Mk., Generalkonsul Thieme). Nr. 11 und 12, zwei große Allegorien, wohl nicht von Bassano, sondern von einem holländischen Nachahmer (je zu 51 Mk.!). Nr. 13, ein etwas kaltes, dunkles Fischbild von van Beyeren (480 Mk.). Nr. 14. Hirtenpaar, mit Schimmel, im Walde. Kein van der Bent, eher besser, etwa in der Art des Ossenbeek (60 Mk.). Nr. 15. Stillleben von Gillis de Bergh, einem Delfter Maler, über den ich in Meyers Künstlerlexikon mehreres mitgeteilt habe. Dieses Bild läßt uns nicht bedauern, daß seine Werke so selten sind. Es ist ganz unglücklich komponirt, leer, schwarz, der Hase schwach gezeichnet, die Trauben schlecht. In einer Privatsammlung zu Kampen befinden sich zwei Bilder, lebensgroße Figuren bei Kerzenbeleuchtung, ebenfalls G. de Bergh bezeichnet und gleichfalls recht unbedeutend. Sein vermutlicher Lehrer, Cornelis Jakobsz Delff, war ihm weit überlegen. Dieses Stillleben erzielte 155 Mk. Nr. 18. Kein Boonen, elendes Machwerk, 165 Mk. Nr. 19. Kein van Borssum, sondern zweifellos ein Guiliam Dubois. Man vergleiche die Bilder bei Czernin, in Berlin u. s. w. Leider war das sonst recht hübsche Werk sehr übermalt (390 Mk.). Nr. 20, Rückkehr des verlornen Sohnes, war kein Bramer, sondern eine Arbeit seines Zeit- und Stadtgenossen

1) Von dem Stilllebenmaler Evert van Aelst ist mir kein beglaubigtes Bild bekannt. Er war der Vater des Willem van Aelst.

Pieter Bromans. Dieser recht unbedeutende Künstler war zu seiner Zeit in Delft ziemlich geschätzt und hat sehr viel gemalt (205 Mk.). Nr. 22. Italienische Landschaft, etwas dunkles, aber nicht uninteressantes Bild, hat nichts mit Breenbergh zu thun. Es wird wohl eine andere Bezeichnung darauf gefunden werden (100 Mk.). Nr. 23. Gutes Blumenstück des bekannten Blumenmalers Elias van den Broeck, der 1708 zu Amsterdam starb. Wie man es dem 1530 gebornen Crispyn van den Broeck zuschreiben konnte, ist mir ganz unbegreiflich (460 Mk.). Nr. 24. Kein Adriaen Brouwer, sondern ein höchst unanständiger, aber gut gemalter Pieter Quast. Typisch für ihn der Mann vorn mit der Pfeife in der rechten Hand (900 Mk.). Nr. 25. Absolut kein Brueghel, aber ein höchst reizvolles, vollendetes Bildchen des seltenen Landschafters Gillis d'Hondecoeter, der schon 1610 in Amsterdam arbeitete und 1638 dort starb. Von Hause aus Vlame, entwand er sich der manieristischen Brueghelschen Art, und war in seinen Landschaften viel natürlicher und wahrer als dieser (630 Mk.). Nr. 27. Wohl holländisches Bild, kein Carracci(!!), schwache Arbeit (40 Mk.). Nr. 28. Kopie nach Caravaggio (100 Mk.) Nr. 30 und 31. Riesige Reiterschlachten, nach Herrn Habich von Simonini, nicht von Courtois. (Jedes 260 Mk.). Nr. 32, heilige Familie, dem Coxie zugeschrieben, gutes Bild, 1545 datirt (395 Mk.). Nr. 33. Schöne Madonna mit reizenden Engelsköpfen (besonders lieblich das Johanneskind) vom älteren Cranach, 1534 datirt (5200 Mk., Herr Finsterlin). Nr. 35 hat mit Cuyp nichts zu schaffen, es ist vielmehr eine späte, flaue Arbeit des oft vortrefflichen Mommers, dessen Bilder gegenwärtig sehr häufig als Cuyps an den Markt gebracht werden (900 Mk.). Die Balthasar Denners gingen sehr billig (40, 50, 70 Mk.) ab. Nr. 40 ist wohl eher ein Mengs, das anziehende Mädchenporträt wurde mit 225 Mk. bezahlt. Nr. 43, ein Türkenkopf von Dietrich, gut, aber unangenehm (42 Mk.). Nr. 45 scheint der Bezeichnung nach kein Jacob van der Does zu sein, ist aber ganz in seiner Art (70 Mk. Senator Laporte). Nr. 47. Sehr schönes Frauenbildnis, reizendes, dem Joseph Ducreux zugeschriebenes Porträt (610 Mk., Dr. Sacdt). Nr. 49. Kein Poussin, sondern ein echter C. Huysmans, etwas dunkel, aber doch ein gutes Bild (350 Mk.). Nr. 50. Porträt des Johannes van Montfoort, Grisaille von van Dyck (?? gute ältere Kopie, ich glaube das Original anderswo gesehen zu haben, 4150 Mk.!). Nr. 52, vielleicht ein Lucas Franchoys (1160 Mk.). Nr. 57. Guter, gut erhaltener, aber etwas brauner und komponirter Everdingen (3350 Mk., Frau Moser, Karlsruhe). Nr. 58. Großartiger Everdingen, viel genialer und naturwahrer als der vorige, besonders schön das Wasser (1950 Mk., Dr. Hecht, Mannheim). Nr. 59. Kein Hubert van Eyck (sic!), sondern alte Kopie nach Matsys (700 Mk.). Nr. 60. Der angebliche Fasolo war wohl eine schlechte Kopie nach einem deutschen Meister (455 Mk.). Nr. 61. Kein Govert Flinck, sondern ein deutsches Bild aus dem 18. Jahrhundert (65 Mk.). Es ist fraglich, ob unter den drei dem Frans Francken II. zuerteilten Bildern wirklich eins von ihm gemalt wurde (Nr. 62, das beste, war in der Art des Venius, 650 Mk.). Nr. 65. Echter Geldorp, bezeichnet und datirt 1613 (330 Mk.) Nr. 66. Interessantes, aber verdorbenes frühes Stillleben von N. Gillis 16...? in der Art der Clara Peeters, farbig, naiv komponirt (145 Mk.). Nr. 69. Verputztes Porträt eines verzweifelt dreinschauenden Greises, bezeichnet A. Grimmer faciebat (1562), also von dem Abel Grimmer, der in Antwerpen arbeitete und Interieurs malte (70 Mk.). Nr. 70. Kein Guardi, sondern ein schwacher Nachahmer (130 Mk.). Nr. 71. Stillleben, mit zwei Servietten (eine zuviel!) von Pieter Claesz, kein Heda. Schönes Exemplar, aber zu viel Weiß darin — Heda hätte das anders gemacht — gutes Bild (1250 Mk.). Nr. 72 kann ein Heda gewesen sein, ist aber jämmerlich zugerichtet und entstellt (820 Mk.). Nr. 73. Schönes Fruchtstück von J. D. de Heem, echt bezeichnet, gut erhalten, besonders schön die Pflaumen, fein im Tone, (1700 Mk., Senator Dr. Laporte). Nr. 74. Schwaches kleines Stillleben, das nur darum erwähnungswert ist, weil die aufgeschnittene Orange in Relief aufgetragen ist, so daß dort die Farbe zolldick aufliegt; eine lächerliche Spielerei (47 Mk.). Nr. 75. Später schwacher Egb. Heemskerck, trinkende Bauern, bezeichnet E. H. K. 1696. Nr. 76. Verdorbenes weibliches Porträt, datirt 1653, vielleicht von Jakob Delff (115 Mk.). Nr. 77. Schöne Waldlandschaft des R. van Vries, hell und sonnig, falsch Hobbema bezeichnet, angenehmes Bild (1160 Mk., Dir. Kohlbacher). Nr. 78. Kein Honthorst, Art des Pieter de Grebber (30 Mk.). Nr. 81. Schönes Stillleben, mit Silber- und Goldgefäßen, Porzellan, venezianischem Glas, Melone, Pfirsichen und Trauben. Dem Kalff zugeschrieben; es soll auch so signirt sein, ob aber echt?? Ich halte das Bild vielmehr für einen vorzüglichen Abr. van Beyeren in der Art des Exemplars der Kölner Gemäldegalerie, welches als de Heem gekauft (und mit 5000 Mk. bezahlt!) wurde. Das besonders in der Farbe sehr reizvolle Bild ging für 2250 Mk. an Herrn Kremer, Worms. Nr. 82. Waldlandschaft von Jan van Kessel, Figuren von Lingelbach. Etwas dunkles, sonst gutes und gut erhaltenes Bild (345 Mk., Generalkonsul Thieme). Nr. 84. Große Kanallandschaft in

der Art des Maus, worauf man noch die Spuren einer Signatur lesen kann. Es wird: C. v. Willigen bezeichnet gewesen sein. Geistreich ist die Lesart des Katalogs C. Kuddeick!! (NB. der Maler von Interieurs schreibt sich Koedyck). C. v. Willigen ist ein Haarlemer Maler, der aber oft schlechtere Sachen malte als dieses Bild (440 Mk.). Nr. 85. Gutes, nur etwas leeres Blumenstück von Jacques de Claeu, der im Haag und Leyden arbeitete und eine Tochter des van Goyen zur Frau hatte. In Karlsruhe befindet sich eine große Vanitas in warmem braunen Tone, ganz anders als dieses Bild gemalt, welches blos Claeu bezeichnet ist. Dieses Blumenstück trägt die Signatur: J. de Claeuw. Im Jahre 1647 hielt der Maler im Haag eine Auktion von ca. 90 seiner eigenen Gemälde, die nur 3 bis 12 Gulden pro Stück erzielten. Dieses Bild brachte es auf 410 Mk. (Senator Dr. Laporte). Nr. 87. Kein Livens, Croûte; (30 Mk.) Nr. 90. Großer Jan van der Meer de Jonge, langweiliges van der Does- artiges Bild (820 Mk.). Nr. 91. Große, blaugrüne Landschaft, phantastisch komponirt und unangenehm in der Farbe. Sehr gute Staffage. Bezeichnet: Johan Meerhout 1661. Bis jetzt kannte man von Meerhout nur kleine Bildchen in der Art des van Goyen, in gelblich-bräunlichem Ton, wie z. B. das Exemplar im Amalienstift von Dessau, ein anderes in Utrecht, oder kleine Abendlandschaften, z. B. eins im städtischen Museum zu Frankfurt, eine Mondscheinlandschaft in van der Neers Art bei dem Justizrat Peltzer in Köln (datirt 1659) u. s. w. Aber von all diesen Werken ist kein einziges, das dieser dunkeln, blaugrünen, dekorativen Landschaft nur entfernt ähnlich sieht. Vielleicht gab es zwei Maler dieses Namens. (85 Mk.) Nr. 98 war weder ein Mieris noch ein Porträt Peters des Großen. (45 Mk.) Nr. 99. Kein Millet, aber wohl ein Holländer unter Poussins Einfluß, wie z. B. Adriaen de Hennin, der im Haag lebte, später in London. Nr. 101. Das war wohl das merkwürdigste Bild der Auktion: ein großes, frühes Bild des Jan Mienſe Molenaer, bezeichnet J. MoR. 1629. Die gute Abbildung des Katalogs giebt den Eindruck des Werkes richtig wieder. Drei junge Männer mit einem Mädchen sind um einen Tisch gruppirt. Rechts gießt der eine aus der Höhe Wein in einen Römer aus einer zinnernen Kanne; links gießt lächelnd ein anderer den Rest aus seinem Glase auf den Kopf des vorn stehenden Mädchens, das eine Schüssel festhält, darauf ein Käse(?) liegt, den der dritte junge Mann, der hinter dem Tische sitzt, aushöhlt. Die Gruppirung ist sehr gelungen; der Ausdruck auf den Gesichtern der zwei Figuren links vortrefflich, die Malerei breit, durchaus von Hals inspirirt, die etwas ins Graue spielende Farbe gleichfalls an diesen Meister erinnernd. Die Hände sind etwas roh in der Zeichnung, gut dagegen die Hand des Mädchens vorn, die von Hals selbst gemalt sein könnte.

Dieses Bild bekundet am deutlichsten, daß Molenaer ein Schüler des Hals gewesen ist; ähnlich wie das herrliche Bild des Meisters aus demselben Jahre bei dem Landrate von Niesewand in Mühlheim. Das Bild wurde für 6400 Mk. zugeschlagen (Bourgeois, man sagte für Baron von Heyl, Worms). Nr. 102. Bleiche und Windmühle, bezeichnet: K. Molenaer 1643. Schönes Werk des Meisters, viel kräftiger und wärmer in der Farbe als gewöhnlich; im Hintergrunde die Große Kirche von Haarlem. Das Datum ist kunstgeschichtlich von größter Bedeutung. Man nahm an, daß Klaes Molenaer Schüler oder Nachfolger des Ruisdael war; ein so frühes Datum wie 1643 war noch auf keinem seiner Bilder bekannt. Ruisdaels früheste Arbeiten sind 1646 datirt, als er erst achtzehn Jahre alt war. Und siehe da, diese Bleiche ist schon ganz in der Art Ruisdaels gemalt, sogar in der Beleuchtung, in der Behandlung der Bäume u. s. w. Klaes Molenaer gehört also wie Dubois und C. Broom zu den unmittelbaren Vorläufern Ruisdaels. (1290 Mk.; Generalkonsul Thieme). Nr. 104. Kein Moreelse; diese junge Dame könnte von einem frühen Amsterdamer Maler porträtirt sein, etwa von van der Voort. (165 Mk.) Nr. 105. Schöner, angenehmer Michiel van Musscher, (bezeichnet und datirt 1669). Die Magd, welche vom Markt kommt, mit dem Eimer am Arme, erinnert auffallend an Brekelenkam. Die Details sind mit größter Feinheit ausgeführt. Für den Meister vortrefflich, aber wie weit steht er doch hinter Künstlern wie Metsu und Ter Borch zurück! (3350 Mk., Konsul Weber, Hamburg.) Nr. 107. Kein van der Neer, trotz der scheinbar guten Bezeichnung. Aber schönes, feines Werk des seltenen Jan Wouwerman. Die etwas kleinliche Behandlung ist für diesen Maler sehr charakteristisch. In der Gesamtwirkung erinnert das Bildchen sehr an van der Neer. Manche Bilder des Jan Wouwerman gehen in Auktionen, Privatsammlungen u. s. w. unter anderen Namen. Echte, bezeichnete Bilder des Meisters in Rotterdam, Stockholm, Haarlem u. s. w. (1550 Mk., Geheimrat St. Michel, Mainz.) Nr. 108. Kein van der Neer, sondern echt charakteristischer Raphael Camphuysen; bezeichnend das Orangegelb im Vordergrund, in den Figuren u. s. w. (200 Mk., billig). Nr. 109. Kein van der Neer, miserabele Croûte (50 Mk.). Nr. 114. Kopie nach dem sogenannten Meister der weiblichen Halbfiguren. (140 Mk.) Nr. 115. Kein Orley; vlämisch in der Art des Bles, interessantes Bild,

(810 Mk.) Nr. 119. Kein Isack Ostade, sondern ganz neue Fälschung, mit größtem Geschick gemacht: es giebt ja in Belgien und Paris Fabriken solcher Ostade's und Teniers, die zu festen Preisen verkauft werden. (410 Mk.) Nr. 120. Echter, aber schwacher, später Anth. Palamedes; musizirende Gesellschaft. (680 Mk.) Nr. 122. Sehr echter Porcellis, bezeichnet PORCEL(LIS) 1624. Das ganze Bild von oben bis unten übermalt und wertlos geworden. Man kann immerhin noch eine Restauration versuchen. (340 Mk.) Nr. 123. Netter, kleiner Egb. van der Poel; Kücheninterieur. (420 Mk., Geheimrat St. Michel, Mainz.) Nr. 124 und 125. Schlechte moderne Kopien nach Porträts, die vielleicht von Ravesteyn waren. (500 Mk.) Nr. 128. Kein Ryckaert: falscher Teniers. (330 Mk.) Nr. 129. Hübsche Flußlandschaft von Herman Saftleven, früh (1648) und angenehmer als die späteren „blaueren" Arbeiten. (96 Mk.) Nr. 130. Schönes weibliches Porträt, aber kein Santvoort. Eher in der Art des Amsterdamer Malers Cornelis van der Voort. Nr. 131. Kein Andrea del Sarto, aber ein gutes Porträt in der Art des Franciabigio. (400 Mk., Konsul Weber.) Nr. 133. Bezeichneter M. Simons 1651. Ausnahmsweise malt der Utrechter Meister hier keine Früchte, sondern Vögel. Gute Arbeit. (Mk. 575, Herr Kremer.) Nr. 134. Eremit von van Staveren. Außerordentlich schwache Arbeit dieses Leydener Bürgermeisters und Dilettanten. (100 Mk.) Nr. 135. Vortrefflicher Jan Steen: Lot und seine Töchter. Der Kopf des Lot, der eines lustigen Trunkenboldes, ist ein Meisterstück; die beiden Töchter sind auch nicht schlecht, wenn auch keine hervorragenden Schönheiten. Das Bild ist, für das große Format, mit besonderer Sorgfalt ausgeführt, von guter Erhaltung und ein ausgezeichnetes Spezimen des Künstlers. Der Gegenstand war nur Ursache, daß es nicht teurer ging: für 2000 Mk. wurde Dr. Köppe zu Konstanz der glückliche Besitzer. Nr. 137. Kein Teniers oder vielleicht eine seiner schwächsten Arbeiten. (1100 Mk.) Nr. 138. Echtes, aber stark verputztes Damenporträt von Ter Borch. (380 Mk.) Nr. 141. Kein van Uden, aber wunderschöne dekorative Landschaft des J. d'Arthois. Wohl mit eins seiner schönsten Bilder, von guter Erhaltung. (480 Mk.) Nr. 148. Dieses holländische Bild, in der Art des Cornelis van Haarlem, dem Tizian zuzuschreiben, dazu gehört allerdings — Mut. (115 Mk.) Nr. 149. Interessantes Knabenporträt in der Art des Morone. (510 Mk.) Nr. 150. Unbedeutende Kopie nach einem unangenehmen Adriaen van de Velde. (260 Mk.) Nr. 151. Deutsches Bild aus dem 18. Jahrhundert. (Also kein Paolo Veronese! — 50 Mk.) Nr. 152. Kein Verschuring — eher ein schwacher D. Stoop oder etwas ähnliches. (Mk. 320.) Nr. 154. Interessantes, farbiges, sehr gut gemaltes Stillleben; blaue Decke, mit Büchern, Musikinstrumenten, Degen, Rötelzeichnung, Haarlemer Kalender, Urkunde, Fahne, Schale mit Seifenblasen u. s. w. Merkwürdig die runde Glaskugel, darin sich ein Maleratelier spiegelt. Dem Vincent Laurensz van der Vinne zugeschrieben — NB. weil es Lourens bezeichnet ist. Dieses Lourens ist wohl nur eine Verherrlichung des Lourens Coster, des Haarlemer Erfinders der Druckkunst; aber diese schöne Vanitas scheint mir eine der besten Arbeiten des Edward Collyer zu sein, eines Leydener Malers, der aber eine Zeitlang in Haarlem gearbeitet hat. (Mk. 550. Senator Laporte.) Nr. 158. Echter, einst schöner Emanuel de Witte, jetzt Ruine. (580 Mk.) Nr. 162. Alchimist. Scheint mir von Matheus Berckmans zu sein, (Bild in Karlsruhe). 790 Mk.

A. Bredius.

Lagerkatalog von Amsler & Ruthardt in Berlin. Zu dem in der vorjährigen Chronik Nr. 4 angezeigten Lagerkatalog IX der Kunsthandlung von Amsler & Ruthardt (Berlin W, Gebr. Meder) ist soeben ein Nachtrag erschienen, nicht weniger als 212 neue Nummern verschiedensten Inhaltes bietend, von denen 23 in Abbildungen mitgeteilt werden. Der Nachtrag, der nur an Besitzer des Hauptkatalogs geliefert wird, enthält die neuen Erscheinungen des zu Ende gehenden Jahres und bietet so viel, daß er jedem etwas, und zwar nur Gutes bietet.

Zeitschriften.

Kunst für Alle. Heft 3.
Die Nutzbarmachung unserer Museen.

Chronique des arts. 22. Okt.
Hermes Flavius de Bonis de Padoue. architecte et sculpteur. Von A. Armand.

Allgemeine Kunstchronik. Nr. 43 u. 44.
Die Ausstellung der Geschenke für den Papst. — Das Auersperg-Denkmal im Stadtpark zu Graz, von Kundmann. Von A. Ortwein. — Düsseldorfer Bauthätigkeit. (Mit Abbild.)

L'Art. 1. Nov.
Le coffret de l'Escurial. Von Edmond Bonnaffé. (Mit Abbild.) — La faïence à Venise. Von Emile Molinier. (Mit Abbild.)

Der Kirchenschmuck. Nr. 11.
Kunstbetrachtungen auf einer Reise nach Spanien. (Mit Abbild.) — Das Antipendium. Von Coelestin Vivell. — Friedrich Overbeck.

Kunst und Gewerbe. XI. Heft.
Gryffenklawen. Von Marc Rosenberg. — Die Holzkästchen im bayerischen Gewerbemuseum. Von J. Stockbauer. (Mit Abbild.) — Porzellangruppen und Figürchen aus dem vorigen Jahrhundert. Von v. Ujfalvy. (Mit Abbild.)

Gazette des Beaux-Arts. 1. Nov.
L'union centrale des arts décoratifs. Von Paul Lefort. (Mit Abbild.) — Les tombeaux des papes en France. Von Eugène Müntz. (Mit Abbild.) — Les palais des princes d'Este à Venise. Von Gustave Gruyer. Mit Abbild.) — Les préraphaélites anglais. Von Edouard Rod. (Mit Abbild.) — Un dictionnaire de l'ameublement et de la décoration. Von Louis Gonse. (Mit Abbild.) — Les dernières années de Van Dyck. Von Henri Hymans.

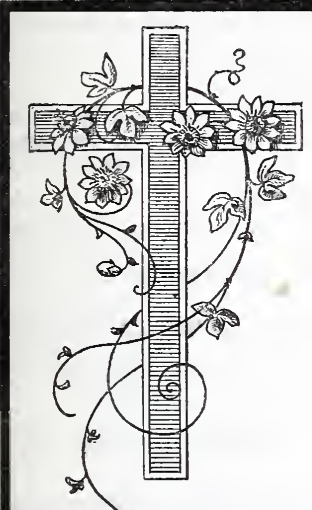
Allgemeine Kunst-Chronik. Nr. 45.
Eine vergessene Künstlerstiftung. — Kirchliche Plastik in Graz. Von A. Ortwein.

Berichtigung.

Die Bezeichnung des Meisters des in Nr. 4 der Kunstchronik, Sp. 60, erwähnten Bildes: „Klosterruine", in der Ausstellung des Österreichischen Kunstvereins, sollte richtig: Heinrich Hoffmann (Frankfurt a. M.) lauten.

Ostermess-Ausstellung zu Leipzig 1888.

Zur Beteiligung an der vom 28. April bis 12. Mai nächsten Jahres stattfindenden Ausstellung von Erzeugnissen der graphischen Gewerbe werden hierdurch **Kupferstecher, Holzschneider, Lithographen** sowie alle diejenigen **Künstler** eingeladen, welche **Entwürfe für Buchdecken, typographischen Zierat** u. dergl. anfertigen. Ausgeführte sowohl wie entworfene Zeichnungen und Aquarelle sind zulässig. Das ausführliche Programm ist zu beziehen von **E. A. Seemann**, Verlagsbuchhändler in **Leipzig**, welcher auch sonstige Auskunft erteilt.



Im Verlag von **C. T. Wiskott** in **Breslau** erschien soeben:

Kommet zu mir!

Festgabe für christliche Familien.

Neue Folge von 13 Bildern aus dem Leben des Heilandes
von

Heinrich Hofmann

Professor der Königl. Akademie in Dresden.

In hochelaganter Mappe, entworfen von **Joh. Stauffacher.**
Preis 25 Mark.

Inhalt:

1. Verkündigung.
2. Die drei Weisen aus dem Morgenlande.
3. Die Flucht nach Ägypten.
4. Jesus und die Samariter.
5. Auferweckung des Jünglings zu Nain.
6. Die Ehebrecherin vor Christo.
7. Das heilige Abendmahl.
8. Die Verurtheilung.
9. Am Kreuze.
10. Zu Grabe getragen.
11. Am Auferstehungsmorgen.
12. Himmelfahrt.
13. Titelbild.

Weihevolle Kunstschöpfungen voll Hoheit und Schönheitsglanz, ein echtes Sonntagswerk christlicher Hausfeier, um das sich, wie um das verwandte **„Gedenke Mein“**, das in **zwei** Jahren **neun** deutsche und **sieben** Auflagen in fremden Sprachen erlebte, die gesamte christliche Welt in Andacht und Entzücken schaart. Dieses überaus willkommene **Konfirmations-, Firm-, Braut-, Hochzeits- und Weihnachtsgeschenk** liegt in allen renommirten Buchhandlungen zur Einsicht aus.

Verlag von **Felix Bagel** in **Düsseldorf.**

Soeben ist erschienen:

Zur Frage der Bilderfälschung

von **Professor Theodor Levin.**

Preis 1 Mark 20 Pfennig.

Inhalt: Meine Gegner. — Meine Person. — Wie fälscht man alte Bilder?

☞ Die Schrift wird in **Kunstkreisen** das **grösste** Aufsehen erregen.

AD. BRAUN & Cie. in DORNACH i. Els. und PARIS,

photogr. Kunstanstalt und Verlagshandlung.

P. P.

Soeben erscheint in neuer bedeutend vermehrter Auflage der

vollständige Verlagskatalog

(1887)

unserer sämtlichen unveränderlichen Kohlephotographien und Heliogravüren nach Gemälden, Handzeichnungen und Skulpturen älterer und neuerer Meister.

Ein Band von ca. 600 Seiten gr. Okt. mit mehreren Illustrationen.
Preis geh. Mk. 4.—; geb. Mk. 4.80.

Das Verzeichnis der bei uns bisher erschienenen und im kompleten Verlagskatalog beschriebenen Publikationen wird auf Verlangen gratis und franko zugeschickt. (39)

Dornach i. Els., Dezember 1886.

Die Verlagshandlung **Ad. Braun & Cie.**

Carl Triepel
KUNSTHANDLUNG, BERLIN
Jerusalemerstr. 13, am Dönhofsplatz.
Gemälde und Handzeichnungen alter Meister.

KUPFERSTICH-AUKTION XXXVI

DIENSTAG 22. NOVEMBER

und folg. Tage versteigern wir

FARBENDRUCKE, ROTHDRUCKE, SCHABKUNST UND LINIENSTICHE

DER BERÜHMTESTEN ENGLISCHEN UND FRANZÖSISCHEN MEISTER
DES XVII. u. XVIII. JAHRHUNDERTS,
darunter vorzügliche und werthvolle

COSTÜM UND SITTENBILDER,

englische, französische u. besonders seltene

RUSSISCHE PORTRÄTS

zum grossen Theil aus der Sammlung
DES HERRN GRAFEN VON R.....

Kataloge versenden auf Verlangen gratis
AMSLER & RUTHARDT, BERLIN W.
Behrenstrasse 29a.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von August Pries in Leipzig.

23. Jahrgang.
1887/88.

Kunstchronik

Nr. 7.
24. November.

Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

Herausgeber:

Carl v. Lützow und Arthur Pabst

Wien, Theresianumgasse 25.

Berlin, W., Kurfürstenstraße 3.

Expedition:

Leipzig: E. A. Seemann, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. Kühl, Jägerstr. 73.

Die Kunstchronik erscheint von Oktober bis Ende Juni wöchentlich, im Juli, August und September nur aller 14 Tage und kostet in Verbindung mit dem Kunstgewerbeblatt halbjährlich 6 Mark, ohne dasselbe ganzjährlich 8 Mark. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler in Leipzig, Wien, Berlin, München u. s. w. an.

Vom Christmarkt.

I.

Willst du die Blumen des frühen, die Früchte des späteren Jahres,
Willst du, was reizt und entzückt, willst du was sättigt und nährt,
Willst du den Himmel, die Erde mit einem Namen begreifen,
Nenn' ich, Sakuntala, dich, und dann ist alles gesagt.

Goethe.

Geistige Mammutknochen, die auf dem Himalaya zurückgeblieben sind: so nennt H. Heine gelegentlich die alten epischen Dichtungen der Inder, Mahabharata und Ramayana. Ein Dichterheros findet den ungeheuren Koloß, sprengt ein Stück ab und bearbeitet es mit dem Diamantenmeißel seines Geistes. So entsteht Sakuntala, ein Drama des Kalidasa; unverwüstlich in jugendlicher Schöne, und härter als der Zahn der Zeit. Es hat Jahrtausende gelegen; erst in unseren Säkulum wurde es aus dem Schutt gezogen, gereinigt von dem anhaftenden Staube, und kristallhell leuchtet der wiedergewonnene Schatz uns entgegen. Ein Bildner unserer Tage sucht die Großheit der Formen nachzubilden, aber seine Hand ist nur an Thon und Wachs geübt. So ward Sakuntala von Fr. Bodenstedt, zierlich bemalt von Alexander Zick[1]), eine moderne Statuette für Damenboudoirs, die vielleicht in ein paar Jahren wieder aus der Mode kommt.

Wir wollen der jüngst geborenen Sakuntala nicht übel; warum aber muß sie just so heißen! Sie heißt so, wie ein beliebiger Gevatter Schneider oder Handschuhmacher Schiller heißt, der sonst in nichts an den Dichter des Wallenstein erinnert. Es schwebt uns immer gleich die Frage auf den Lippen: Sind Sie verwandt mit —? Und der Mann antwortet, verdrießlich über die stereotype Frage: Nein, ich bin nicht mit ihm verwandt. So ist es auch mit Bodenstedts Sakuntala: sie trägt das indische Kleid, hat indische Geberden; aber ihr Vater ist ein guter moderner Deutscher, wenn auch ein vielgenannter. Zick hat sich mit dem spröden Figürchen viele Mühe gegeben; seine Zeichnung ist fleißig und sauber, das rundliche, spitzkinnige Gesicht hat sich zu einem feinen Oval verlängert; der ihm eigene Typus, sonst dem Naiv-Kindlichen nahestehend, ist ins jungfräuliche Stadium eingetreten. Seine Gestalten sind äußerst wohlgebildet und sehr manierlich, aber sie gehören alle einer Familie an und ähneln darum einander sehr. Alles in allem, wir befinden uns nicht in Indien, sondern

1) Sakuntala, ein Epos in fünf Gesängen von Fr. Bodenstedt. (Leipzig, Titze.).

im Theater. Gewand und Dekoration zwar sind treu, aber die Schauspieler sind nicht gut; just wie bei den „Meiningern".

Wirklich in den Orient, wenn auch nicht auf Flügeln des Gesanges, führt uns ein neues Buch über Japan von C. Netto. Die Zeit der länderbeschreibenden Prachtwerke ist wohl vorüber; aber eines wie das gegenwärtige darf stets willkommen geheißen werden. Unschätzbar ist vor allem, daß der Verfasser seine Kenntnis direkt aus dem Umgang mit den Japanern entnahm. Er hat sich zehn Jahre lang im auch gleich beim ersten Anblick. Einige wohlgelungene Buntdrucke verleihen dem wertvollen Buche Farbe; eine ganze Reihe vorzüglicher Lichtdrucke und ein paar Radirungen, die vielleicht noch etwas effektvoller gedruckt werden könnten, vervollständigen den illustrativen Schmuck. Die beigedruckten Proben werden beredter für das Werk sprechen als unser Lob. Man betrachte nur den in seinem Wasserfasse sich äußerst wohlfühlenden Mann, dessen Gesichtsausdruck sehr deutlich dafür spricht, daß dem Japaner Reinlichkeit über alles geht. Während der gemeine Mann bei



Aus „Sakuntala", von F. v. Bodenstedt, illustrirt von A. Zick. (Leipzig, Titze.)

Lande aufgehalten und weiß nun eine Fülle der nteressantesten Dinge aus dem Wunderlande zu berichten. Er schöpft ganz aus dem Vollen, versteht auch alles in anregende Form zu kleiden und ist ein so liebenswürdiger Plauderer, wie nur je einer die Feder ergriffen hat. Nicht minderes Lob gebührt dem Bilderschmuck des Werkes, der teils in Autotypie nach Tuschzeichnungen, teils in trefflichem Lichtdruck ausgeführt ist. Mit besonderem Geschick sind immer diejenigen Scenen japanischen Lebens dargestellt, die von unserer Weise verschieden sind. Glaubwürdige Männer, die Japan selbst längere Zeit bereisten, versichern uns, daß die hervorragendste Eigenschaft der Darstellungen vollkommene Treue sei. Diesen Eindruck gewinnt man uns für einen übrigen Groschen ein Gläschen nimmt, giebt der japanische Kuli seinen letzten Obolus für ein Bad hin, — ein ohne Zweifel weit gesünderes Vergnügen.

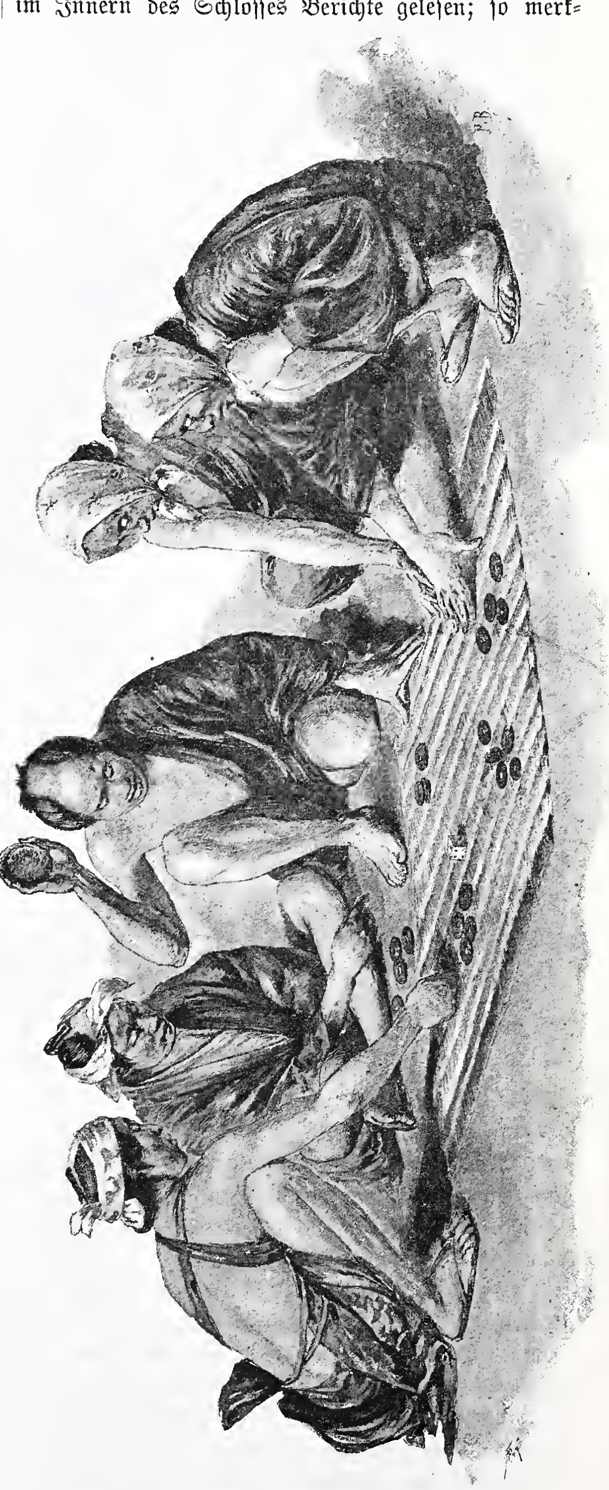
Doch — um zu etwas anderem überzugehen — man hat nicht nötig die halbe Erde zu umkreisen oder tausendjährigen Entwickelungen nachzuspüren, wie die Prachtwerklitteratur mit Vorliebe zu thun pflegt, um etwas Hervorragendes und Respektables, d. h. einen würdigen Gegenstand für ein monumentales Buch zu finden. Man sagte von je: Bücher haben ihre Schicksale; heutzutage haben aber auch Schicksale ihre Bücher. Eins der neuesten macht uns mit der Entwickelung der deutschen Marine bekannt. Es

ist betitelt „Zur See“ und verfaßt von Vice-Admiral Henk und Marinemaler C. Niethe unter Mitwirkung anderer seetüchtiger Autoren, wie Contre-Admiral a. D. R. Werner.[1]) Die deutsche Marine ist ein junger Riese, der in der allerzartesten Jugend langsam wuchs, später aber, als er mit französischem Golde gefüttert wurde, enormen Appetit bewies und bedeutend zu Kräften kam. Ja, um seine Mannheit zu beweisen, knüpfte er jüngst zarte Verhältnisse mit allerhand Karolinen und Philippinen an, gedenkt auch noch mancher ledigen Schönen des Erdballs eine Liebeserklärung zu machen und ihr ein Pfand in Form eines schwarz-weiß-roten Tuches zu hinterlassen. Er ist auch gewiß kein Bramarbas und Großsprecher, denn seine Kraftäußerungen waren seither recht nachdrücklicher Art und die Wirkung seiner Waffen von durchschlagendem Erfolge begleitet. Kurzum, der junge Mann beweist Talent und kann's noch weit bringen, wie uns das Buch lehrt. Um von diesem selbst nun auch ein kräftig Wörtchen zu sagen: es ist eine recht gründliche, in bester Form erscheinende und vor allem vortrefflich illustrirte Arbeit. Zunächst werden wir — wie es bei jedem gründlichen Buche die Regel ist — ins graue Altertum geführt, damit wir auch deutlich zu erkennen vermögen, wie wir's im Gegensatz zu den Alten doch so herrlich weit gebracht haben. Dann geht's mit Windeseile durch die Jahrhunderte, bis wir vor der Schwelle des unsrigen mit seinen vielen Siebenmeilenstiefelschritten stehen. Von nun an läßt uns der kenntnisreiche Verfasser alles bis ins Kleinste betrachten, weiht uns nicht nur in die Geheimnisse des Schiffbaues und der Raumberechnung ein, sondern lehrt uns auch die nautischen Kunstausdrücke, sodaß wir nun nur noch „Ruder“ nennen, was uns früher „Steuer“ hieß, und „Riemen“ was wir bisher „Ruder“ nannten. Sind wir aber des trockenen Tones satt, so schlagen wir die späteren Kapitel des Werkes auf, wo uns von kundigen Seefahrern manch ergötzliches „Garn gesponnen“ wird. Da giebt es neben herzerhebenden begeisternden Dingen recht traurige, doch häufig auch recht lustige Ereignisse. Wer sich dann durch das ganze Werk durchgelesen hat, wird gewiß eine erhöhte Stimmung empfinden; denn er ist um manche Erfahrung reicher geworden und sein Gesichtskreis hat sich um ein Beträchtliches erweitert. Vor allem wird er vor dem gefährlichen Stande des Seemanns, der kräftige, unerschrockene und auch genügsame Leute zieht, eine hohe Achtung hegen.

1) Zur See. Herausgegeben von Vice-Admiral von Henk und Marinemaler Niethe. Mit ca. 300 Originalillustrationen und 12 Kupferdrucken. (Berlin, A. Hofmann & Co.)

Vom Hochschloß in Marienburg.

Man hat bis jetzt immer nur von den Arbeiten im Innern des Schlosses Berichte gelesen; so merk-



Spielende Japaner. Aus Netto, Papierschmetterlinge aus Japan (Leipzig, T. O. Weigel).

würdig dieselben auch sind und so sehr die raschen Fortschritte derselben den Patrioten und Kunstfreund erfreuen, so darf doch die Außenphysiognomie

des mächtigen Gebäudes nicht vergessen werden, um soweniger, da dieselbe jetzt immer mehr eine veränderte Gestalt annimmt. Sagte doch der Leiter der Restaurationsarbeiten, Herr Regierungsbaumeister Steinbrecht, in einer seiner in Fachkreisen Aufsehen erregenden Schriften über das Hochschloß, daß dasselbe sich nach seiner Wiederherstellung auch von außen als ein Prachtbau ersten Ranges präsentiren werde. Der laienhafte Beschauer des mächtigen quadratischen Kolosses mit seinem bürgerlichen Dache, seinem nüchternen Anstriche und seinen unregelmäßigen und gedrückten Fensteröffnungen glaubte schwer an die Kunde von dem „Prachtbau", wenn er nicht etwa Gelegenheit hatte, den Abriß der Außenfassade einzusehen.

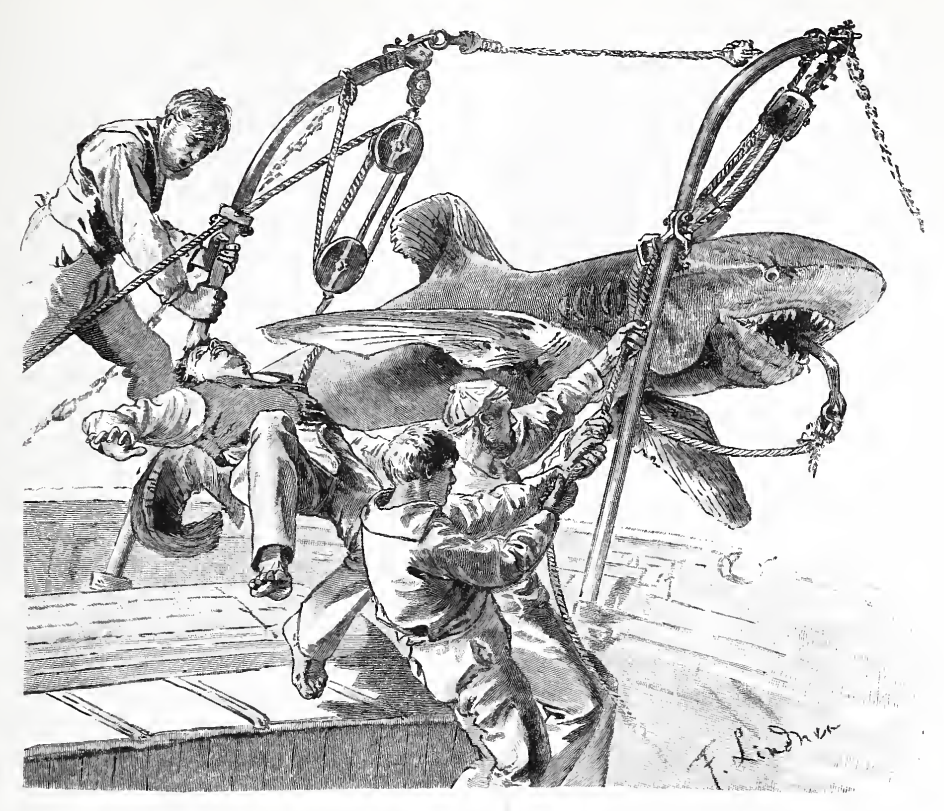
Heute ist die Sache bereits anders. Auch der Laie sieht bereits an der Westfront mit den beiden in die Höhe strebenden Türmchen, welch eine kirchlich-weltliche Baueigentümlichkeit, gepaart mit ernster Pracht, sich entfaltet. Die Westfront steht vollendet da, wenigstens insofern es sich um das Hauptportal, das im Winkel zu Nordost einmündet, handelt. Einen zweiten Zugang besaß das Schloß von Alters her überhaupt nicht; es wird das unschöne, mit Kriegsemblemen geschmückte Eingangsthor auf der Südseite mit der Überschrift „Königl. Getreidemagazin" vorderhand nur noch aus Utilitätsrücksichten beibehalten, und nicht lange mehr, so wird dieser Zeuge schlecht angebrachter Verwendungssucht verschwunden und vergessen sein. Die Westfront macht einen imponirenden Eindruck durch den nunmehr vollendeten Giebelbau, der, verziert mit mehreren in Sandstein ausgeführten und vom blauen Grunde sich abhebenden Rosetten, hoch über das Dach emporstrebt; dieser Giebel ist flankirt von zwei Türmchen, deren Krönung zwei Adler bilden, mit gutem Verständnis anknüpfend an die historische Bezeichnung des Schlosses als „Horst des schwarzen Adlers".



Aus dem Werke: Papierschmetterlinge aus Japan, von C. Netto. (Leipzig, T. O. Weigel.)

Mehr noch als diese Westfront wird die Südfront sich durch ernste Pracht auszeichnen. Ein mächtiges Balkengerüst umfaßt die ganze Front und trägt die fleißigen Arbeiter, welche unter sachkundiger Leitung sich bestreben, die uralten Bausteine von dem geschmacklosen Umwurf zu befreien. Es ist dies kein kleines, kein unwichtiges Stück Arbeit, und man staunt, je mehr die ursprüngliche Arbeit der Ordensritter ans Tageslicht tritt, darüber, daß man sich die Mühe genommen hat, die wetterfesten Bausteine mit dem faden, fleischfarbenen Kalküberzug zu versehen. Man kann nichts anderes annehmen, als daß die Errichter des Getreidemagazins das Äußere des Gebäudes zu schön fanden, und es dem nüchternen Utilitäts- und Ausnutzungsprinzip anpassen wollten,

welche Idee durch den Durchbruch eines Thores und durch die kriegerischen Embleme durchaus nicht gemildert wurde. Oder wollte man den Vandalismus verhüllen, der durch das Einstemmen von öden Fensteröffnungen und durch das Zumauern der hohen spitzbogigen Schloßfenster dem künstlerischen Geschmacke der Ordensbaumeister zugefügt wurde, welch letztere es so prächtig verstanden, den roten Thonziegeln in symmetrischer Folge schwarzgebrannte Ziegel einzufügen. Es zeigte sich an allen Mauerstellen des Schlosses die konsequente Anwendung der rautenförmig eingeordneten dunklen Bausteine. Natürlich ging die Wirkung durch den Kalkanwurf verloren. Jetzt, da der letztere fällt, erstaunt man, mit welch geringen



Hissen eines gefangenen Hai's. Aus dem Werke: Zur See, von Henk und Riethe. (A. Hoffmann & Comp.)



Japaner im Bade. Aus dem Werke: Papierschmetterlinge aus Japan, von C. Netto. (Leipzig, T. O. Weigel.)

Mitteln die alten Baumeister dem mächtigen Gebäude den Eindruck des Monotonen zu benehmen wußten und zugleich eine angenehm berührende, aristokratisch ernste Farbenwirkung erzielten. Die rautenförmigen Felder schließen sich den hohen Spitzbogenfenstern tadellos symmetrisch an. Denkt man sich mit der Front das hohe, ebenfalls mit bunten Ziegeln (thonrot, hellgelb und schwarz) gedeckte Dach in Übereinstimmung, so ist der Eindruck eines vornehmen ernsten Fürstensitzes fertig. Erhöht wird die Schönheit der ebenfalls von zwei Türmen flankirten Südfront durch einen massiven Giebelaufbau in der Mitte der ganzen Front. Dieser Aufbau war nach dem Brande des Schlosses im Jahre 1641, bezw. bei der von dem polnischen Könige August II. im Jahre 1704 vorgenommenen Bedachung abgebrochen worden, wodurch der Front die bekannte Einförmigkeit gegeben wurde. Dieser Giebelaufbau ersteht jetzt nach den auf unsere Zeit gekommenen alten Ansichten in neuer Pracht und wird jedenfalls in kürzester Zeit unter Dach gebracht sein. Welch mühsame Arbeit es ist, die durchweg veränderte Außenseite in ihrer ursprünglichen Form wieder herzustellen, davon könnte der Leiter des Baues erzählen. Er mußte mit peinlicher Sorgfalt alle Anhaltspunkte, und mögen sie noch so verwischt sein, aufsuchen und festhalten. Mit der noch in diesem Jahre zu erwartenden Herstellung der Südfront ist dem Äußeren des Gebäudes der edle Charakter seiner inneren Ausgestaltung aufgedrückt.

Trotz der umfassenden Maurerarbeiten an den Fenstern und an den Fronten schreiten auch die Arbeiten im Innern rüstig vorwärts. Zwar wird der Kapitelsaal in diesem Jahre nicht mehr eingedeckt werden, weil die Kapitäle zu den drei das Gewölbe tragenden Granitsäulen von Berlin noch nicht eingetroffen sind; dagegen tritt der südliche Kreuzgang nach Abbruch des häßlichen Anbaues immer deutlicher zu Tage; er wird etwas höher zu liegen kommen, als der nördliche zur Marienkirche führende, bereits architektonisch vollendete Kreuzgang, und so dem Beschauer vom Schloßhofe aus eine allen mittelalterlichen Bauten eigentümliche Abstufung der Geschosse bieten, deren Unregelmäßigkeit durchaus nicht unangenehm wirkt. Wie der nördliche Kreuzgang zum Kapitelsaal und zur Kirche führt, so führt der südliche zu einem großen Saale, dessen weitgesprengte Fenster das nötige Licht spenden werden. Die Konturen des Saales sind ziemlich deutlich erkennbar, obwohl auch hier die Umwandlung in Getreideschüttboden gar arg gehaust hat. Wie überall im Schlosse, werden auch hier kostbare Funde von Steinornamenten, Bogenanfängen u. s. w. gemacht und sorgfältig gesammelt, um nach ihnen die neue Ausstattung ganz im Sinne der alten Erbauer zu bewerkstelligen. Interessant ist auch ein Blick in die bereits überdachten, sonst aber bis zum Giebel öden Räumlichkeiten der Westseite. Befreit von dem Ballast der Zwischenbauten treten die genialen Bogenspannungen, insbesondere die an den Fensterbögen vor Augen. Das künstlerische Verständnis für imposante Bauwirkung ist auch hier wie überall im Schlosse deutlich ausgeprägt, und es wird eine schwere, aber auch ehrende Aufgabe für die Baumeister sein, aus den heute stehenden nackten vier Wänden dem genialen Geiste der Ordensritter entsprechende Räume und Hallen hervorzuzaubern. — Dies ist in Kurzem der heutige Stand der Bauarbeiten, die wohl mit dem Eintritt des Winters zum großen Teile eingestellt werden, um im nächsten Jahre mit neuer Kraft und mit neuen, durch die Geldlotterie zufließenden Mitteln fortgesetzt zu werden. Ganz ruhen wird die Arbeit im Innern auch im Winter nicht, aber den Riesenschritten, mit welchen der Bau in diesem Jahre fortschritt, wird der eiserne Zwang des Winters eine Mäßigung auferlegen. Der Verein für Ausschmückung der Marienburg ist unterdessen eifrigst bestrebt, auch seinerseits die vorhandenen reichen Mittel zur Erwerbung von Kunstwerken aus der Ordenszeit zu verwenden. So wurde (wie schon kürzlich im „Pos. Tagebl." mitgeteilt) vor einiger Zeit ein alter Altar, kunstreich in Holz geschnitzt, käuflich erworben. Auf der Rückseite des Altars ist die Jahreszahl 1504 zu lesen. Den Bemühungen des Regierungsbaumeisters Steinbrecht ist es gelungen, die kostbare Antiquität von dem Altertumsforscher-Verein „Prussia" in Königsberg zu erhalten. Der Altar wird in der St. Annenkapelle, der uralten Begräbnisstätte der Hochmeister, eine passende Aufstellung finden. Auch von anderen Erwerbungen, die aber noch nicht abgeschlossen sind, geht die Rede. Immerhin führt dieser Verein dem Plane näher, das Hochschloß nach seiner Vollendung zu einem Museum für solche Gegenstände zu gestalten, welche aus der Ordensritterzeit stammen. (Graud. Gesell.)

Korrespondenz.

Dresden, November 1887.

H. A. L. Wer sich etwa der Hoffnung hingegeben hätte, daß die so glänzend ausgefallene Aquarellausstellung sofort belebend auf die Gestaltung der Dresdener Kunstverhältnisse einwirken würde, den haben die inzwischen verflossenen Monate darüber belehren können, daß ein Aufschwung in dieser Richtung hin nicht so schnell erfolgt. Ja, wer die regelmäßigen Ausstellungen des im September wiedereröffneten Kunstvereins in der angedeuteten Erwartung besuchte, der hat sicher dieselbe nicht nur nicht erfüllt, sondern so-

gar recht enttäuscht gesehen. In der That boten die Kunstvereinsausstellungen der letzten Zeit nichts, was der Erwähnung an dieser Stelle wert gewesen wäre. Haben doch weder einheimische noch auswärtige Künstler Zeit gefunden, die Räume auf der Augustusstraße mit hervorragenden Bildern zu beschicken, da vermutlich die Berliner Ausstellung wieder alles an sich gezogen hatte, was sich einigermaßen sehen lassen konnte. So mußten die von der Ausstellung der an der hiesigen Akademie gefertigten Schülerarbeiten zurückgebliebenen Bilder zunächst den Ausfall decken. Man bemerkte unter ihnen mehrere erfreuliche landschaftliche Darstellungen von Schülern des Professor Preller, während uns diesmal unter den Arbeiten der Pauwelsschüler keine recht gefallen hat. Dann stellte sich Franz von Lenbach mit einem Bildnis des Grafen Moltke ein, welches selbst ein Verehrer des Künstlers nicht zu seinen vorzüglichen Leistungen zählen wird. So ging es mit lauter Nieten weiter, bis Josef Wenglein aus München wieder einmal eine seiner großen Schilderungen „aus dem oberbayerischen Hochmoor“ einsandte, welche gegründeten Anspruch auf die Beachtung der Kunstfreunde hat. Das Bild ist mit großer Virtuosität gemalt, leider jedoch nicht in allen Stücken gleichmäßig durchgearbeitet. So vortrefflich nämlich die Wiedergabe des die Mitte der Landschaft einnehmenden Weihers, dessen unheimliche Tiefe klar zur Anschauung kommt, und so glänzend die Beleuchtung des von der untergehenden Sonne erhellten Hintergrundes geraten ist, so wenig befriedigt die Behandlung des im Vordergrunde angehäuften Mooses und Gestrüpps, da dasselbe nur als eine tote bräunliche Masse erscheint. Franz Hochmann in Karlsruhe, der eine Partie aus Holland ausgestellt hat, erweist sich als ein talentvoller Schüler Hermann Baischs. Er hat sich so eng an seinen Lehrer angeschlossen, daß man versucht sein könnte, sein Bild für eine Arbeit des letzteren zu halten. Derselbe graue Silberton des Himmels, von dem sich drei runde Windmühlen wirksam abheben, die gleiche sorgfältige Schilderung des im Vordergrunde weidenden Rindviehs, wie bei Baisch, dagegen noch eine etwas matte Behandlung des Wassers, das Baisch bekanntlich vortrefflich zu malen versteht. Von den drei Bildern Dr. Müller-Kurzwelly's in Berlin möchten wir die beiden kleineren, einen „Herbstabend“ in Hochformat und einen stimmungsvollen „Mondaufgang in Rügen“, der riesigen Schilderung eines „Gewitters an der norwegischen Küste“ vorziehen, da die Kraft des Malers nicht ausgereicht hat, eine Leinwand von solcher Ausdehnung künstlerisch zu durchdringen. An demselben Fehler leidet des Düsseldorfers A. Normann „Abend in den norwegischen Lofoten“. Dagegen hat Friedrich Kallmorgen aus Karlsruhe in seinem „Geschirrmarkt“ einen neuen Beweis dafür geliefert, daß er ein überaus feiner Beobachter des wirklichen Lebens und gleichzeitig ein trefflicher Kolorist ist. Die Figur des alten Arbeiters im blauen Kittel im rechten Vordergrunde des Bildes, der mit einem auf dem Wege zum Markte befindlichen Dienstmädchen spricht, die Perspektive des Gemäldes und die Wahrheit des Tones lassen nichts zu wünschen übrig. Als einen gelungenen Versuch, den Stimmungsgehalt einer Landschaft festzuhalten, möchten wir des Dresdeners Paul Braun herbstliche „Sumpfpartie“ bezeichnen, und Josef Schoyerers „Motiv bei Zell am See“ zu den besten Alpenlandschaften zählen, die seit langer Zeit im Kunstverein zu sehen waren. Von Charles Palmié waren gleichfalls in diesem Jahre mehrere tüchtige Arbeiten dieser Art ausgestellt; merkwürdigerweise aber hat die mit dem Ankauf der zur Verlosung bestimmten Bilder betraute Kommission keine derselben, sondern Palmié's „Sommernacht im Hochgebirge“ erworben, ein ganz mißratenes Bild, das schon von der Aufnahmejury hätte zurückgewiesen werden sollen. Es wäre kein Wunder, wenn die Opposition gegen die gegenwärtige Leitung des Kunstvereins, die im vorigen Jahr nur schüchtern ihr Haupt zu erheben wagte, bei der nahe bevorstehenden Generalversammlung sehr entschieden auftreten würde, da die Mitglieder des Vereins ein Recht haben, gegen derartige Ankäufe Widerspruch zu erheben.

Während so im Kunstverein alles seinen alten Gang weiter geht, hat leider nur auf kurze Zeit ein Künstler in Dresden Einkehr gehalten, dessen Niederlassung in Dresden wir als einen Gewinn für das hiesige Kunstleben begrüßen würden. Hat doch Gotthard Kuehl aus Lübeck, der einige Jahre Schüler der Dresdener Akademie war, dann längere Zeit in München lebte und gegenwärtig in Paris sein Atelier aufgeschlagen hat, schon durch seine Skizzen in der Aquarellausstellung bewiesen, daß er ein ungewöhnlich talentvoller Künstler ist, der es verschmäht, ausgetretene Geleise weiter zu wandeln. Er arbeitet gegenwärtig an drei Gemälden, die nach den herkömmlichen Rubriken den Genrebildern zuzuzählen wären. Indessen sind es Genrebilder ganz anderer Art, als wir sie von Knaus, Vautier, Defregger u. a. m. zu sehen gewohnt sind. Wenn jene Künstler in ihren Gemälden vielfach mit dem Novellisten wetteifern, so gehört Kuehl derjenigen neueren Richtung an, die von einer derartigen Aufgabe des Genrebildes nichts wissen will. Es genügt ihm, einen Vorgang hinzustellen, wie er ihn gesehen hat, oder ein Stück Welt und Menschenleben zu schildern, wie es in Wirklichkeit ist, aus bloßer Freude an der Erscheinung und von keiner

anderen als einer rein malerischen Absicht geleitet. Dies thut er mit einer bedeutenden Kraft, weshalb seine Bilder jedem einen hohen Genuß gewähren, der es überhaupt versteht, in der Welt sich umzusehen. Denn abgesehen von seiner Gabe scharfer Beobachtung besitzt Kuehl einen feinen Sinn für das Malerische und verfügt über hervorragende koloristische Fähigkeiten, während er gleichzeitig sicher zeichnet und das Detail weder bevorzugt noch vernachlässigt. Alle drei der Vollendung entgegengehenden Bilder führen uns nach Kuehls Vaterstadt Lübeck, deren altertümliche Straßen und Winkel er mit prüfendem Auge in Bezug auf ihre malerischen Schönheiten durchmustert hat. Bei dieser Gelegenheit entdeckte er unter anderen in einer kleinen Kirche ein enges Chor mit einer uralten Orgel und ließ sich durch die Originalität des Raumes zu einer Darstellung desselben anregen, in der er uns einen bejahrten Schulmeister in der Mitte singender Chorknaben und das Instrument spielend vorführt. Das auf diese Weise konzipirte Gemälde verspricht vortrefflich zu werden. Koloristisch meisterhaft angelegt und so komponirt, daß das Auge mit einem Blick den Mittelpunkt des Ganzen trifft, fesselt es besonders durch den Gegensatz des alten Organisten zu den Chorknaben in roten Gewändern, von denen die beiden im Vordergrund stehenden, schon etwas erwachseneren ein köstliches Bild anmutiger Jugendfrische gewähren. Auf einem zweiten Gemälde sehen wir ein trauliches Gemach in einem Lübecker Männerspital dargestellt. Drei noch wenig ausgeführte Greise haben sich hier zusammengefunden, um die Langeweile durch Kartenspielen zu verscheuchen. Ein Mädchen, dessen Hände mit großer Sorgfalt gezeichnet sind, bringt den Alten eine Erfrischung. So viel sich bis jetzt sagen läßt, wird jedoch der Reiz des Bildes nicht in erster Linie auf diesen vier Figuren beruhen. Er wird vielmehr in der ungemein treuen Wiedergabe des eigenartigen Raumes und in seiner Beleuchtung bestehen, welche er durch zwei einen Ausblick auf die Ziegeldächer der Nachbarhäuser gewährende Fenster erhält. Die meiste Arbeit dürfte der Künstler noch mit dem dritten Bilde haben. Die Aufgabe ist auch hier wieder vor allem die Schilderung des in ein Zimmer einfallenden Sonnenlichtes. Dasselbe vereinigt sich auf einem hellen und kunstvollen Kamin, welcher Kuehl wohl zu seiner Arbeit veranlaßt hat. Dagegen scheint er das in dem Zimmer an der Wand sitzende Waisenmädchen nur als Staffage angebracht zu haben.

Gleichzeitig mit Gotthard Kuehl ist ein zweiter Deutsch-Franzose in Dresden an einem künstlerischen Unternehmen thätig. Karl Köpping, der Geburt nach ein Dresdner Kind, der künstlerischen Erziehung nach aber Franzose — er war Schüler von Charles Waltner in Paris und hat seit Jahren seinen Wohnsitz daselbst —, radirt gegenwärtig in einem der mittleren Kabinette der Gemäldegalerie das Bildnis eines Greises von Rembrandt. Es ist nicht das erste Mal, daß Köpping sich an diesen Meister wagt. Vielmehr hat er schon wiederholt, unter anderem in seiner Radirung von Rembrandts „Syndici der Tuchmacherzunft von Amsterdam", die gegenwärtig im Kupferstichkabinett zu sehen ist, den Beweis geliefert, daß seine Kunst der Eigenart des großen Holländers ebenso gerecht zu werden versteht, wie den Vorzügen moderner Meister (Clairin, Jules Breton, Munkacsy). Je kleiner die Zahl bedeutender Radirer in Deutschland ist, und je mehr noch immer die technische Überlegenheit der Franzosen selbst den Leistungen eines Unger und Raab gegenüber hervortritt, um so wichtiger würde es sein, wenn man versuchen wollte, einen Künstler von dem Range Köppings in Deutschland festzuhalten.

Kunstlitteratur und Kunsthandel.

* **Photographien der Darmstädter Madonna.** Das berühmte Holbeinsche Madonnenbild, von dem uns bisher nur die Bruckmannschen Photographien vom Jahre 1872 vorlagen, ist neuerdings nach seiner durch Hauser in München vollzogenen Reinigung nun auch von der berühmten Hanfstänglschen Anstalt daselbst nach der orthochromatischen Methode photographirt worden und es liegen uns die ersten Proben dieser Aufnahme (zwei Blatt in Facsimileformat und zwei Blatt in Imperialfolio) vor. Wir können nur sagen, daß dieselben das Höchste an Schärfe und Klarheit leisten, was die photographische Technik bisher zu Tage gefördert hat. Namentlich die in der Originalgröße des Bildes ausgeführten Blätter können auch denjenigen, welche das Gemälde selbst nicht kennen, einen vollen Begriff von der Herrlichkeit dieses Wunderwerkes deutscher Kunst und von seiner vorzüglichen Erhaltung geben.

r—. **Kunsthistorische Bilderbogen, Drittes Supplement.** Der dritte Ergänzungsband zu dem allgemein bekannten Bilderwerke des Seemannschen Verlages hat mit den beiden jüngst ausgegebenen Lieferungen (siebente und achte) seinen Abschluß gefunden. Er umfaßt 85 Tafeln in Querfolio, darunter acht Farbendrucke. Das über das ganze Gebiet der Kunstgeschichte vom Altertum bis zum 19. Jahrhundert sich erstreckende Hauptwerk erhält darin einen für alle Besitzer desselben höchst wertvollen Zuwachs. Die Ausgrabungen und Entdeckungen in den alten Kulturländern, insbesondere in Ägypten, den Euphratländern, Persien und Kleinasien, sind in ausgiebigem Maße berücksichtigt. Die übrigen Ergänzungen betreffen vorzugsweise die Architektur und Plastik der Renaissance und die Malerei des 17. Jahrhunderts. Dem lebhaften Interesse unserer Zeit an den Werken der Barock- und Rokokoperiode ist gleichfalls Rechnung getragen. Besonders erwähnenswert sind die nach Aquarellen von Paul Schuster ausgeführten Farbendrucke, die zur Veranschaulichung der Polychromie der italienischen Renaissance dienen.

Kunsthistorisches.

—j.— **Persische Architektur.** Der Direktor der letzten Expedition nach Susa, Herr Dieulafoy, hielt vor kurzem in der Pariser Societé centrale des Architectes einen Vortrag über den Ursprung der Architektur des Mittelalters und ihren Zusammenhang mit der persischen Baukunst. Er be-

wies im ersten Teile desselben mit einer Fülle von höchst interessanten konstruktiven Details, wie das architektonische Genie der Perser die Wölbung schuf — die Wölbung, hergestellt ohne Zuhülfenahme von Lehrgerüsten, bloß durch Anwendung der Grundprinzipien der Widerlager. Der Einfluß der persischen Kunst, meint Dieulafoy, erweist sich stärker als der griechische. Jene verbreitet sich zu den Byzantinern, wo sie, mit einigen Veränderungen in Nebendingen, acceptirt wird, und zu den Syriern, wo man ihr eine größere Kühnheit verleiht. Beim Auftreten des Mohamedanismus scheinen alle intellektuellen Kräfte des Orients aus Iran zu kommen. Bald sieht man die Kalifen persische Architekten an ihren Hof berufen und letztere, nachdem sie den Islam angenommen, in der Epoche der Kreuzzüge zum Sturm auf die romanischen Institutionen schreiten. Sie hatten in dieser Hinsicht bereits Vorläufer, Männer ihres Stammes, jene, welche der Bilderstürmer Leo der Isaurier aus Byzanz vertrieb. So kommt es denn, daß wir in Burgund die Kirche von Tournus besitzen, die einem persischen Tempel vollständig ähnlich ist. So entstand die Abteikirche von St. Front zu Périgueux, bekanntlich eine Kopie von S. Marco in Venedig, eines Werkes von Nachkommen oder Schülern von Persern, die im Exarchat von Ravenna gewohnt. Endlich, um 1100, tritt das gotische Schiff an Stelle des romanischen. Die Basilika von Chaka ist das Monument, an dem man die grundlegenden Elemente der gotischen und der persischen Kunst am besten wahrnehmen kann. Der Einfluß Persiens erstreckt sich auch auf die Malerei, auf die Innendekoration der Gebäude. Wie die Iranier, so trennen auch die Künstler des Mittelalters die Farben, die verschiedenen Töne durch eine stark markirte dunkle Linie. Wie jene, so lieben auch diese blauen Grund mit goldenen Sternen besäet. Der Mohamedanismus entnahm Persien seinen Halbmond, seinen Vorhang ꝛc.; das Christentum entnahm ihm sein blaues Mosaik und seine goldenen Sterne. — Dieulafoy schloß mit folgenden Worten: Griechenland, welches Marmorbrüche zu seiner Verfügung hatte, schuf die Säule; Persien, das nur auf Ziegel angewiesen war, schuf die Kuppel.

(Chronique des arts.)

Ausgrabungen und Funde.

γ. **Raffaels Originalkartons** zu den Tapeten sollen in einer Scheune der Familie Luchmanoff in Moskau zum Vorschein gekommen sein. Ein Moskauer Professor, Herr Schewoven, der in seinem Vaterlande als tüchtiger Kenner der italienischen Kunst gilt, hat diese Kartons untersucht und als authentische Werke Raffaels erkannt. Gehörte nicht die Entdeckung „Raffaelscher Originale" zu den fast alljährlichen Gewohnheiten unseres Kunstlebens, man würde solchen Gerüchten minder zweifelsüchtig gegenüberstehen. Offenbar handelt es sich hier um bloße Kopien. Bekanntlich befinden sich die Raffaelschen Kartons, mit Ausnahme von dreien, welche im 17. Jahrhundert verloren gingen, in Hampton-Court, zeitweilig im South Kensington-Museum.

Preisbewerbungen.

*** **Bei der diesjährigen im Fache der Architektur stattgehabten Preisbewerbung an der Berliner Kunstakademie** um den großen Staatspreis ist der letztere, bestehend in einem Stipendium für eine Studienreise nach Italien auf zwei hintereinander folgende Jahre zum Betrage von 3000 Mk. und außerdem in einer Entschädigung von 600 Mk. für die Kosten der Hin- und Rückreise, dem Architekten, königlichen Regierungsbauführer Eduard Fürstenau zu Berlin zuerkannt worden. Bei den Bewerbungen um die Stipendien der beiden Michael Beerschen Stiftungen ist a. der Preis der ersten Michael Beerschen Stiftung dem Bildhauer Isidor Conti aus Wien, und b der Preis der zweiten Michael Beerschen Stiftung dem Maler Johannes Fechner aus Berlin zuerkannt worden.

Personalnachrichten.

*** **Fritz August Kaulbach** hat für das Münchener Rathaus ein Porträt des Prinzregenten Luitpold von Bayern in der Ordenstracht der Hubertusritter gemalt.

*** **Dem Landschaftsmaler Karl Heffner** in München ist vom Prinzregenten von Bayern der Professortitel verliehen worden.

Sammlungen und Ausstellungen.

O. M. **Die Ausstellung von Kunststickereien** im Lichthof des Berliner Kunstgewerbemuseums hat noch einen ansehnlichen Zuwachs erhalten. Das bekannte Institut von Bessert-Nettelbeck (Thiele) hat eine Reihe monumentaler Stücke ausgestellt, darunter das Banner der Universität Berlin und zwei Innungsbanner, ferner den Altarbehang für die englische Kirche und andere Decken für kirchliche Zwecke. Ferner haben zwei Berliner Damen eine Reihe von Stickereien ausgestellt, welche für den Schmuck des eigenen Hauses angefertigt sind, darunter Windschirme nach japanischen Vorbildern des Museums von vollendet künstlerischer Wiedergabe. Zugleich sind über fünfzig ältere spanische Stickereien ausgestellt, welche sämtlich aus Kirchen von Mexiko stammen — jetzt in Privatbesitz in Darmstadt — und sich durch außerordentliche Pracht in schwerster Goldstickerei auszeichen; dieselben füllen alle Wandschränke der oberen Galerie.

A. R. **Berliner Kunstausstellungen.** In Schulte's Kunstsalon (Unter den Linden 4a) ist gegenwärtig außer den in Nr. 5 erwähnten Studien und Skizzen von Böcklin noch eine Reihe anderer Bilder zu sehen, welche an dieser Stelle registirt zu werden verdienen. Wie man bei Gurlitt immer die neuesten Böcklins zu sehen bekommt, so hat Schulte den Vorzug, stets die neuesten Achenbachs zu bieten. Ein Mondaufgang in Alt-Amsterdam von Andreas Achenbach, mit 1887 bezeichnet, zeigt den greisen Meister auf der vollen Höhe seiner Kraft, während Oswald Achenbach dem Strande von Neapel immer neue Motive zu entlocken weiß: hier eine Kaipartie mit zahlreichem Volk unter der doppelten Beleuchtung des Mondes und der Straßenlaternen. Eine zweite italienische Landschaft bietet das bewegte Bild eines Zuges von Campagnolen, welche in der Nähe einer antiken Wasserleitung vom Sturme überrascht werden. Das erste Bild ist in jener breiten flüssigen Manier gemalt, welche selbst bei einer skizzenhaften Behandlung wie hier durch starke koloristische Accente eine große Wirkung übt. — Auf einem figurenreichen Bild von Emil Hünten, der „Begegnung des Königs mit dem Kronprinzen am Abende nach der Schlacht von Königgrätz" ist eine Nebengruppe: Soldaten mit eroberten Fahnen, welche dem königlichen Sieger zujubeln, und Verwundete unter ihnen, frischer und lebendiger geraten als die beiden Hauptfiguren, deren Köpfe auch eine feinere Durchführung und ein stärkeres Maß von Porträtähnlichkeit vertragen hätten. Ein fröhlicher Zecher von Claus Meyer, ein alter Holländer, der nach beendigtem Frühstück seinen Wein schlürft, steht hinsichtlich der koloristischen Behandlung auf der Höhe der besten Bilder Meyers, wenngleich die Erfindung nichts Überraschendes bietet. In Georg Lampe, der das Brustbild des Herrn von Strantz ausgestellt hat, lernen wir einen Porträtmaler kennen, der vornehme Auffassung mit großer Kraft der Modellirung und feiner, gleichmäßig kühler, an Holbein erinnernder Färbung verbindet. Drei Pastellzeichnungen, Figuren in naturgroßem Maßstabe, von J. Koppay, einem schnell zu Ansehen gekommenen Modemaler der vornehmen Welt, der, wenn er so fortfährt, ein zweiter Winterhalter zu werden droht, erinnern durch ihren müden Gesichtsausdruck und die verzerrten Mundwinkel an die Frauengestalten auf den Abundantiabildern Makarts. Wo naive Anmut am Platze gewesen wäre, ist Koppay in die Grimasse geraten. — Von einer neuen Seite zeigt sich Claus Meyer in einem bei Honrath und van Baerle (Unter den Linden 3) ausgestellten Bilde, welches man beinahe mit der Fläche einer Hand bedecken kann: vier holländische Bauern bei Bier und Tabak, Figuren in der Art des Brouwer und Ostade, aber mit der Sauberkeit eines Dou unter feiner, von oben einfallender Beleuchtung durchgeführt. Es trifft sich gerade, daß in der genannten Kunsthandlung eine stattliche Reihe von Bildern jener Fein- und Kleinmaler zu sehen sind, welche teils auf Meissonier, teils auf Fortuny zurückgehen, deren jeder aber auch etwas Besonderes hat, das über jene Meister hinausreicht. Man ist versucht zu glauben, daß eine größere Subtilität in der Behandlung auch der geringsten Details, wie sie hier auf Bildern von Hamza, Löwith,

Buchbinder, Breling, Benlliure und anderen zu bewundern ist, kaum noch erreicht werden kann. Als Neuer ist M. Gaisser aus München, ein Schüler von Löfftz, der in der Richtung Claus Meyers arbeitet, in diesen Kreis getreten. Freilich läßt sich nicht verkennen, daß dieses Genre allzusehr am Stoffe haftet, und daß, nachdem einmal das Höchste in der technischen Vollendung gewonnen ist, das Interesse an diesen Miniaturen in Öl voraussichtlich ebenso schnell abnehmen wird, wie es erwachsen ist. Man wird einsehen, daß durch solche Nachahmungen wohl die Technik vorwärts gebracht wird, aber den geistigen Elementen, welche das Bewegende in der Kunst bilden, keine Nahrung zugeführt wird. Auch auf zwei Genrebildern von W. v. Czachorski liegt der Schwerpunkt im Stofflichen, namentlich in der bis zur Täuschung getriebenen Nachbildung zweier japanischer Bronzevasen. Bei Honrath und van Baerle sieht man ebenfalls zwei neue Bilder von A. Achenbach, eine Strandpartie von Ostende und einen Gewittersturm an der Schelde, welche auch ihrerseits für die wiedergewonnene Kraft des Meisters sprechen. Eine dunkelhaarige Mutter mit ihrem Kinde, wohl ein italienisches Modell, von Gabriel Max überrascht durch die blühende Gesundheit der Farbe und die ungewöhnlich plastische Modellirung.

O. M. **Berliner Kunstgewerbemuseum.** Die mit der Bibliothek des Museums verbundene Sammlung älterer Ornamentstiche und Architekturwerke ist von jetzt ab an Wochentagen nicht nur von 10 Uhr vormittags bis 3 Uhr nachmittags, sondern, wie die Bibliothek, auch viermal wöchentlich, am Montag, Dienstag, Freitag und Sonnabend, des Abends von 6 bis 10 Uhr künstlerisch vorgeschrittenen Fachleuten für die entsprechenden Studien zugänglich. Den Interessenten werden Exemplare der Benutzungsordnung im Lesesaal der Bibliothek verabfolgt.

⁂ **E. v. Steinle's letztes größeres Werk**, ein Cyklus von Darstellungen zu W. v. Eschenbachs „Parzival", ist für 14000 Mk. für die Neue Pinakothek in München angekauft worden.

⁂ **Die Fresken aus der Casa Bartholdy**, welche aus Rom in der Berliner Nationalgalerie eingetroffen sind, werden in einem Zimmer des zweiten Stockwerks, in welchem sich jetzt die Sammlung der Handzeichnungen befindet, ihren Platz erhalten.

⁂ **Die Gruppe von Adolf Brütt „Der Fischer"**, welche wir auf S. 9 des laufenden Jahrganges der „Zeitschrift" reproduzirt haben, ist von der Berliner Nationalgalerie angekauft worden.

Vermischte Nachrichten.

rr. **In der Pariser Nationalbibliothek** sind von Bouchot in einem Büchereinband die auf Mahagoniholz gemalten Porträts Karls VIII. und der Anna von Bretagne entdeckt worden.

⁂ **Von der letzten akademischen Kunstausstellung in Berlin** hat der Kaiser folgende Kunstwerke angekauft: die Gemälde „Waldabhang" von E. v. Bernuth (Düsseldorf), „Über den Fjord" und „Gegen den Wind" von H. Dahl (Düsseldorf), „Die Hubertusjagd" von H. Schnee (Berlin), „Der jüngste Rekrut" von R. Warthmüller (Berlin) und die Büste Moltke's, von der Minerva bekränzt, von F. Reusch (Königsberg).

— **Eine Wiederholung von Raffaels Sixtinischer Madonna**, allerdings mit mehreren Abweichungen von dem Dresdener Bilde, wird gegenwärtig in Augsburg zur Schau gestellt. Herr J. Badrutt von St. Moritz in Graubünden war so glücklich, das Gemälde auf Korsika zu erwerben. Es war vormals im Besitze des Herzogs von Ferrara und führte Raffaels Namen. Höchst wahrscheinlich haben wir es hier nicht mit einer dem Original gleichzeitigen Wiederholung, sondern mit einer späteren Kopie von fremder Hand zu thun.

x. — **Transportversicherung von Kunstwerken.** Die Düsseldorfer Allgemeine Versicherungsgesellschaft teilt uns mit Bezug auf eine kürzlich von uns gebrachte Notiz mit, daß sie ebenfalls Gemälde gegen Totalverlust oder Beschädigung auf Eisenbahnen und Seedampfern versichert.

Vom Kunstmarkt.

R. G. **Rudolf Bangels Versteigerung** moderner Gemälde am 14. Nov. hat folgende erheblichere Preise erzielt: Andreas Achenbach, Einlaufender Dampfer 3000 Mk., Arnold Böcklin, Winzerfest 1700 Mk., Ferdinand Keller, Scheherasade 4100 Mk., Gabriel Max, Ägyptische Königstochter 1510 Mk., Studienkopf 990 Mk., Rafael Senét, Spanische Locanda 1500 Mk., Franz Streit, In Gefahr 2000 Mk., Paul Thumann, Fahrendes Volk 2240 Mk., Ettore Tito, Der Marktplatz in Venedig um 1700, 1150 Mk., Iwan Constantinovitsch Aivasofsky, Sonnenaufgang in Konstantinopel 920 Mk., Andreotti, Der Gruß und Die neue Brille, beide 1900 Mk., Eugen Bracht, In der Wüste Sinai, 900 Mk., — Aus der Versteigerung am 15. Nov. heben wir folgendes hervor: de Jonghe, Die Frömmigkeit, 1250 Mk. — E. Tenner (Karlsruhe): Am Nordseestrand: 500 Mk.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Ewerbeck, Franz, Die Renaissance in Belgien und Holland. Heft 21/22. (Band III., Liefg. 5/6). in Fol. 24 Tafeln mit 4 S. Text. Leipzig 1887, E A Seemann. à Mk. 4. —.

Frantz, Erich, Geschichte der christlichen Malerei. I. Teil. in 8⁰. 575 S. Freiburg i. Br. 1887, Herdersche Verlagshandlung. Mk. 8. 50.

Hartmann, Eduard v., Philosophie des Schönen. in 8⁰. 836 S. 8 Liefgn. Berlin 1887, Karl Dunckers Verlag. à Mk. 1. —

Leixner, Otto v., Gegen die Kunstausstellungen. Zwecklose Randglossen. in 8⁰. 18 S. Berlin 1887. Walther & Apolant. Mk. —. 50.

Merhèly, Herr Professor Theodor Levin und das Städelsche Institut. in 8⁰. 15 S. Berlin 1887, Walther & Apolant. Mk. — 50.

Reinhold, Karl, Das Zeichnen nach der Natur in der Schule. in 8⁰. 12 S. u. 11 Tafeln in Lithographie. Würzburg 1887, A. Stubers Verlag. Mk. 1.—

Sauer, Bruno, Die Anfänge der statuarischen Gruppe. Ein Beitrag zur Geschichte der griechischen Plastik. in 8⁰. 82 S. Leipzig 1887, E. A. Seemann. Mk. 2 —

Leitner. Quirin von, Die Schatzkammer des allerhöchsten Kaiserhauses in der Hofburg zu Wien. Mit Illustr. und Marken. 175 S. 16. Wien, Druck von Holzhausen.

Zeitschriften.

Gazette archéologique. Nr. 7 u. 8.

G. Bapst, Les fouilles de Siverskaia (Caucase), (Forts.). — L. Courajod, Les nouvelles acquisitions du département de la sculpture et des objets d'art du moyen-âge et de la renaissance au Musée du Louvre. — H. de Geymüller, Bramante et la restauration de Sainte-Marie-des-Graces à Milan. — H. Bazin, L'Hercule romain et l'Hercule gallo-romain. — A. Choisy, Les découvertes de M. et Mme Dieulafoy (Schluss). — A. de Champeaux et P. Gauchery, Les travaux d'architecture et de sculpture exécutées pour Jean de France, duc de Berry.

Revue archéologique. Juli u. August.

Le sarcophage de Tabnith, roi de Sidon. Von Ph. Berger. — L'amphithéâtre de Lugduum. Von H. Bazin. — Études sur quelques cachets et auneaux de l'époque mérovingienne (suite). Von Deloche. — Les anciens sarcophages chrétiens dans la Gaule (III). Von A. Prost.

The Academy. Nr. 811.

Clepsydras in Egypt. Von F. Ll. Griffeth.

Allgemeine Kunstchronik. Nr. 46.

Der Bizarrist (Böcklin).

Die Kunst für Alle. 15. Nov.

Karl Baumeister. Von Richard Paul. (Mit Abbild.)

L'Art. 15. Nov.

Le Salon de 1887. Von Paul Leroi. (Mit Abbild.) — La faïence à Venise. Von Emile Molinier. (Mit Abbild.)

F. Vieweg Editeur.
(Bouillon & Vieweg Successeurs.)
67, rue de Richelieu à Paris.

Soeben erschien:

Manuel
de
l'amateur d'estampes
contenant

1. **un dictionnaire des graveurs de toutes les nations;**
2. **un répertoire des estampes dont les auteurs ne sont connus que par des marques figurées;**
3. **un dictionnaire des monogrammes des graveurs;**
4. **une table des peintres, sculpteurs, architectes et dessinateurs;**
5. **une tables méthodique des estampes décrites** dans le Dictionnaire des graveurs et dans le Répertoire;

et précédé de

considérations sur l'histoire de la gravure
ses divers procédés, le choix des estampes, et la manière de les conserver
par **M. Ch. Le Blanc.**

Ouvrage destiné à faire suite au
Manuel du libraire et de l'amateur de livres
par **M. J.-Ch. Brunet.**

10e Livraison: Pencz-Proger. gr. in -8. Fr. 4.50.

Nach längerer Unterbrechung bieten wir den Liebhabern die Fortsetzung des allgemein beliebten Manuel.

Die weiteren Lieferungen sind im Manuskript bereits fertig gestellt, sodass der praktische Führer in kurzer Zeit vollendet sein wird. — Zu beziehen durch alle Buchhandlungen. (4)

Paris, Oktober 1887.

F. Vieweg,
Bouillon & Vieweg Successeurs.

Verlag von **Paul Bette, Berlin S.W. 12.**

Gottfried Schadow
Handzeichnungen

Herausgegeben von der Königlichen Akademie der Künste zu Berlin.
Text von **E. Dobbert.**
50 Tafeln Farbenlichtdruck in Mappe 50 Mark.

AD. BRAUN & Cie. in DORNACH i. Els. und PARIS,
photogr. Kunstanstalt und Verlagshandlung.

P. P.

Soeben erscheint in neuer bedeutend vermehrter Auflage der

vollständige Verlagskatalog
(1887)

unserer sämtlichen unveränderlichen Kohlephotographien und Heliogravüren nach Gemälden, Handzeichnungen und Skulpturen älterer und neuerer Meister.
Ein Band von ca. 600 Seiten gr. Okt. mit mehreren Illustrationen.
Preis geh. Mk. 4.—; geb. Mk. 4.80.

Das Verzeichnis der bei uns bisher erschienenen und im kompleten Verlagskatalog beschriebenen Publikationen wird auf Verlangen gratis und franko zugeschickt. (40)

Dornach i. Els., Dezember 1886.

Die Verlagshandlung **Ad. Braun & Cie.**

In **Berlin, Düsseldorf, München** und **Wien** werden von einer Verlagsbuchhandlung als

artistische Vertreter

Herren gesucht, welche bereits Beziehungen zu Künstlern unterhalten oder anzuknüpfen in der Lage sind. Offerten bittet man unter **A. V. 203** zu richten an Rudolf Mosse in Frankfurt a. M.



Tanagra-Figuren.

Katalog mit 20 Illustrationen dieser „köstlichsten Publicationen des Kunsthandels" versendet gratis und franco

Fritz Gurlitt,
Kunsthandlung.
Berlin W.,
29 Behrenstrasse.

Hildebrandts
Aquarelle

Chromo-Faksimiles von R. Steinbock.
Erdreise, 34 Bl.; **Europa** 14 Bl.;
Neue Folge, 20 Bl. gr. Fol.
Einzeln à 12 M., von 6 **Bl. an nur 9 M.**
Vollständige Verzeichnisse gratis.
Prachtmappe dazu 20 M.

Meisterwerke
der Aquarellmalerei.

Chromo-Faksimiles von R. Steinbock nach den Aquarellen v. **A. Achenbach, R. Alt, E. Hildebrandt** u. a.
10 Bl. gr. Fol. in Kartonmappe statt 100 M. **nur 40 M.**

Bernh. Mannfelds
Original-Radirungen.

Heidelberg und **Köln.** Gegenstücke. Bildgröße 105:75 cm. Einzeln à 40 M., beide Blätter zusammen **nur 70 M.**
Lorelry und **Rheingrafenstein.** Gegenstücke. Bildgröße 63:49 cm. Jedes Blatt **15 M.**, chines. Pap. **20 M.**, **vor** der Schrift **30 M.**, Künstlerdrucke Nr. 1—25 **40 M.**

Verlag von Raimund Mitscher,
Berlin SW., Wilhelmstr. 9; zu beziehen durch jede Kunst- und Buchhandlung.

Zu kaufen gesucht
Gutbier: Rafaels Gemälde
antiquarisch, aber gut erhalten.
Offerten an **Haasenstein & Vogler, Breslau** sub. **H. 25670.**

Hierzu zwei Beilagen: von der Elwert'schen Universitätsbuchhandlung zu Marburg und von J. Engelhorn in Stuttgart.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers **E. A. Seemann.** — Druck von August Pries in Leipzig

23. Jahrgang. 1887/88.

Kunstchronik

Nr. 8. 1. Dezember.

Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

Herausgeber:

Carl v. Lützow und Arthur Pabst

Wien, Theresianumgasse 25. — Berlin, W., Kurfürstenstraße 3.

Expedition:

Leipzig: E. A. Seemann, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. Kühl, Jägerstr. 73.

Die Kunstchronik erscheint von Oktober bis Ende Juni wöchentlich, im Juli, August und September nur aller 14 Tage und kostet in Verbindung mit dem Kunstgewerbeblatt halbjährlich 6 Mark, ohne dasselbe ganzjährlich 8 Mark. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler in Leipzig, Wien, Berlin, München u. s. w. an.

Vom Christmarkt.

II.

Immer neues bringt das Leben,
Immer neues schafft die Kunst,
Immer neue Geister streben
Nach Bewunderung und Gunst.
Laßt uns drum bedachtsam loben
Was das Jahr an Früchten beut,
Denn das Echte muß erproben
Erst, die alles prüft, die Zeit.

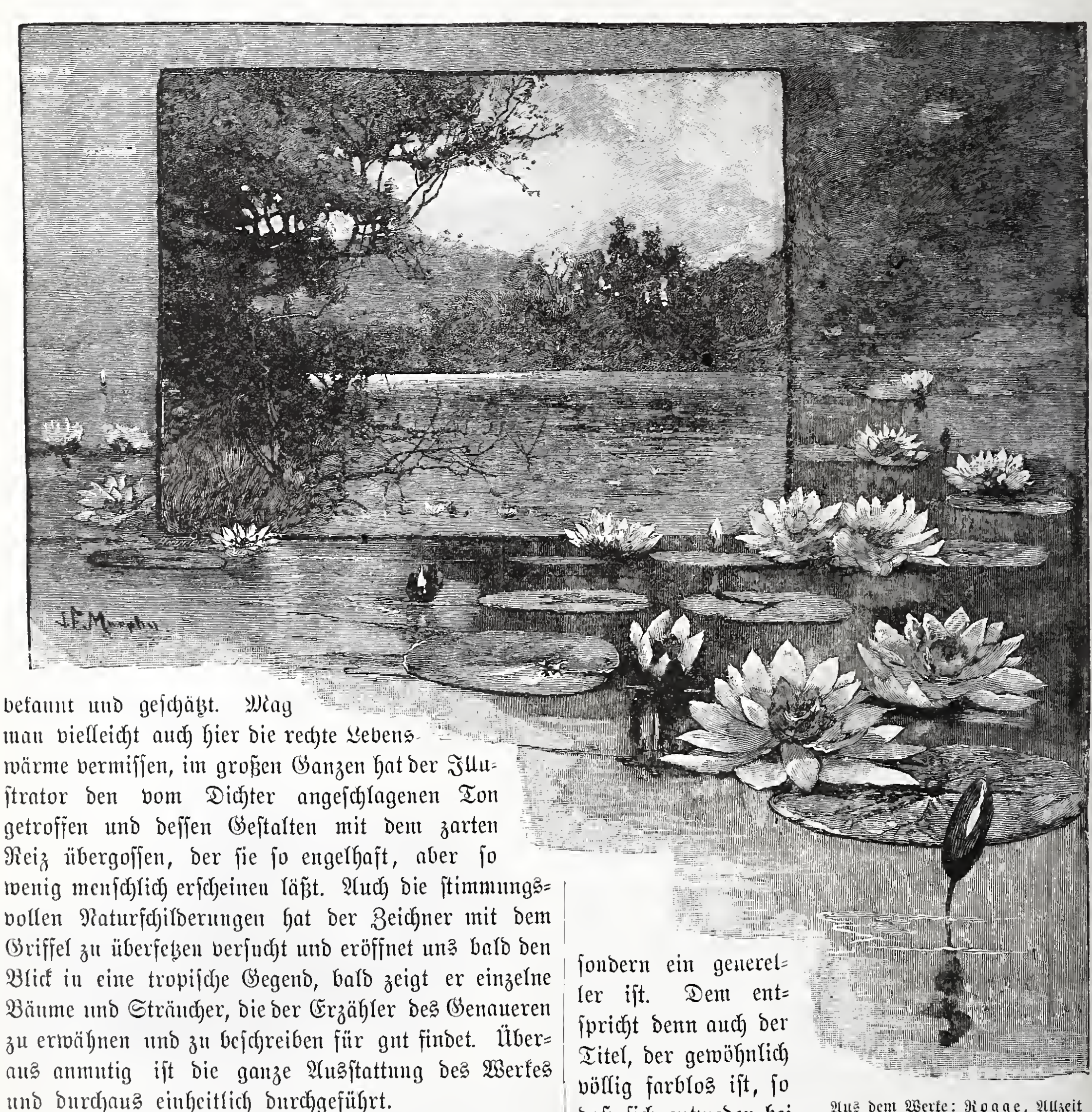
Unter den vielen Vorboten des heftigen Nervenfiebers, welches den französischen Staat um die Wende des vorigen Jahrhunderts ergriff, ist der Schrei Jean Jacques Rousseau's nach der Rückkehr zum Urzustande der Menschheit einer der bemerkenswertesten. Im höchsten Raffinement des Sinnenkults hatte man ja mit diesem Phantom schon lange getändelt; man liebte die erkünstelten Schäferspiele und idyllischen Zustände um des Reizes willen, der im Kontraste liegt, nicht aber weil man es ernst damit gemeint hätte. Ein solche plötzliche geistige und leibliche Hungerkur durchzuführen, wie sie dem überreizten und entkräfteten Körper Frankreichs anempfohlen wurde, fehlte es vollständig an Energie, und es waren schlechte Ärzte, welche ein solches Mittel für erfolgreich halten konnten. In welcher Weise dies enge Leben gedacht wurde, das dem überfeinerten Frankreich nun einmal nicht anstehen konnte, zeigt am besten Bernardin de Saint Pierre's Paul und Virginie, eine poetische Verkörperung des Rousseau'schen Gedankens von der Rückkehr zur Natur. Er schuf zwei Idealfiguren, die zwar im Buche sich recht zart ausnehmen, im wirklichen Leben aber an der Rauheit des Daseins sehr bald zerschellen würden. Die übertrieben skrupulöse Virginie, welche lieber den Tod wählt, als die geringste Verletzung der Schamhaftigkeit zuläßt, ist der äußerste Gegensatz zu den verderbten Menschen ihrer Zeit. Sie mußte aber in unseren Tagen, ebenso wie die rührseligen Klostergeschichten und Idyllen, welche in Deutschland in den zwanziger Jahren unter Thränen gelesen wurden, fast völlig ungenießbar werden; wäre nicht in der Erzählung St. Pierre's ein schier unvergänglicher poetischer Reiz enthalten, der insbesondere noch auf junge Damen seine Wirkung übt, so würde heute kaum ein Mensch nach Paul und Virginie mehr fragen, so wenig wie man jetzt noch nach Siegwart und Lucinde fragt. — Der neue Illustrator St. Pierre's, der uns auf dem heurigen Weih-



Aus dem Werke: Paul und Virginie, illustr. von M. Leloir. (Leipzig, C. F. Amelangs Verlag.)

nachtsmarkte begegnet,[1]) hätte kaum passender gewählt werden können. Es ist Maurice Leloir, durch seine charakteristischen, lieblichen Figürchen, denen das Rococokostüm vortrefflich steht, in Frankreich wohlbekannt und geschätzt. Mag man vielleicht auch hier die rechte Lebenswärme vermissen, im großen Ganzen hat der Illustrator den vom Dichter angeschlagenen Ton getroffen und dessen Gestalten mit dem zarten Reiz übergossen, der sie so engelhaft, aber so wenig menschlich erscheinen läßt. Auch die stimmungsvollen Naturschilderungen hat der Zeichner mit dem Griffel zu übersetzen versucht und eröffnet uns bald den Blick in eine tropische Gegend, bald zeigt er einzelne Bäume und Sträucher, die der Erzähler des Genaueren zu erwähnen und zu beschreiben für gut findet. Überaus anmutig ist die ganze Ausstattung des Werkes und durchaus einheitlich durchgeführt.

Wie nehmen sich gegen dieses französische Erzeugnis unsere deutschen Produkte aus! Hier scheint mehr die Regel zu gelten: Gebt Ihr ein Stück, so gebt es gleich in Stücken! Solch ein Ragout, es muß euch glücken; leicht ist es vorgelegt, so leicht, als ausgedacht. Eine Reihe Bilder und eine Reihe Gedichte — dieses Rezept, das sich so oft schon bewährte, tritt immer wieder in neuer Verkörperung auf und hat dieses Jahr wiederum eine gute Zahl Vertreter. Die Gedichte und die Bilder sind untereinander oft so zusammengewürfelt, so gemischte Gesellschaft, daß der allgemeine Eindruck des Werkes gar kein individueller sondern ein genereller ist. Dem entspricht denn auch der Titel, der gewöhnlich völlig farblos ist, so daß sich entweder bei dem Worte nichts oder alles mögliche denken läßt. „Fürs Frauenherz", „Für Herz und Gemüt", „Für stille Stunden", „Lieder des Lebens", diese blassen Titel beweisen, daß es um die „Idee" des Buches recht dürftig steht. Man kann sich ebensogut noch tausend solcher Werke denken ....



Aus dem Werke: Rogge, Allzeit im Herrn. (Leipzig, F. Hirt & Sohn.)

Doch halt! Wir wollen das Bestehende als das Vernünftige nicht nutzlos schelten. Wie es um das Bücherbedürfnis der Deutschen steht, ist es zweifellos, daß auch solche Werke bestehen müssen. Wir wollen

[1]) Paul und Virginie. Von B. de St. Pierre. Illustrirt von M. Leloir. Amelangs Verlag, gebunden Mk. 16. —.

auch mit keinem Blicke nach den Nachbarländern schielen, wo die Einheit der Durchführung, d. h. ein bestimmter Charakter, für ein Luxusbuch unerläßlich ist. Nur in unserem lieben Deutschland braucht's das nicht; ein bitteres, hundertjähriges Wort Lessings vom Charakter der Deutschen summt auch heute noch nach.

Liebliche Kindchen, artig und schalkhaft, blühende Mädchen, minniglich und sehnsuchtbangend, sorgende Mütter und eine Madonna dazu, das alles nach Gemälden artiger Künstler sauber in Lichtdruck veranschaulicht und im Vereine mit sinnigen Verschen geboten — was braucht es mehr, um „Herz und Gemüt" junger Damen zu erfreuen! Von Julius Grosse stammen die Gedichte her, und Werke von Künstlern wie Beyschlag, Defregger, Theodor Grosse, Karl Sohn hat die Sorge der rührigen Verlagsanstalt „Für Herz und Gemüt" [1]) zum bildlichen Schmuck ausgewählt. Absichtlich scheint sie verzichtet zu haben auf die nachlässig effektvolle Art, mit der unsere jüngste Prachtwerklitteratur um die Gunst des Käufers buhlt. Schlicht, nicht unschön, kommt uns der Band entgegen in der Weise vergangener Gewöhnung: der Titel deutlich in goldener Kartusche eingepreßt, die in schwarzem Felde von dem traditionellen roten Saume sich abhebt. — Frida Schanz, welche „Lieder des Lebens" [1]), eigene und fremde, in stattlicher Anzahl gesammelt hat, glaubte der Kunst moderner Buchausstattung nicht entraten zu dürfen. Ein chokoladenbrauner Mantel ziert ihr Buch, aber was müssen wir sehen, in seiner Mitte ist er arg zerrissen und und wir gewinnen durch das Loch den Ausblick auf eine reizende kleine Winterlandschaft mit einem beschneiten Häuschen, neben einem gefrorenen Weiher — ein Bild, das der kühn darüber geworfene, fruchtschwere Apfelzweig nicht zu verdecken vermag. Das alles, einen flatternden Kohlweißling und den Titel dazu, hat H. Ströhl recht hübsch aber unpassend anzubringen gewußt. Klappen wir den dergestalt „verzierten" Deckel auf, dann gewahren wir eine große Zahl Illustrationen von ungewohnter Art der Behandlung. Es sind technisch meisterhaft ausgeführte Holzschnitte amerikanischer Herkunft: Landschaften von wundersamer Stimmung, wirre Blumengewinde, der Natur trefflich abgelauscht, kurz Illustrationen, neben



Aus dem Werke: Paul und Virginie, illustr. von M. Leloir. (Leipzig, C. F. Amelangs Verlag.)

1) Für Herz und Gemüt. München 1887, Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft. geb. Mk. 15.

1) Lieder des Lebens. Herausgegeben von Frida Schanz. 2. Aufl. Leipzig, F. Cavael. geb. Mk. 10.

denen sich, was die Mehrzahl der deutschen „hervorragenden Künstler" wie der seltsamerweise allein auf dem Titelblatt prangende Wilhelm Claudius beigetragen haben, recht langweilig ausnimmt. Was die mitgeteilten Gedichte und Sprüche anlangt, so begrüßen wir außer vielen altbekannten eine recht stattliche Reihe Dichtungen modernster Liedersänger, deren poetische Gaben nicht so leicht in weitere Kreise gelangen.



Aus dem Werke: Lieder des Lebens, herausg. von Frida Schanz. (Leipzig, F. Cavael.)

Daß in dem Bande — der übrigens in zweiter Auflage vorliegt — auch manche Blüte aus dem Treibhaus moderner Lyrik im Anschluß an irgend welches zu Versen lockendes Cliché sich entfaltet hat, das darf als notwendiges Übel den Käufer dieser Prachtwerkgattung nicht verdrießlich machen. Und nichts für ungut! So ein hübsches Cliché hat in der That sein Gutes. — Blicken wir in ein anderes Sammelwerk von Bernhard Rogge, welches unter dem Titel „Allzeit im Herrn" [1]) im Garten religiöser Dichtung Blüten pflückt. Das Cliché mit der englischen Maid, welche an einem warmen Sommermorgen durch die Wiesen wandert, könnte einem Clichédichter in der Sammlung Frida Schanz mit demselben Recht ein rührendes Lied von keimender Liebe entlocken, wie sie hier dem Dichter das Lob des Herrn in der Natur preisen hilft. — Was wir von jener Sammlung sagten, paßt wie das Cliché genau auf diese. Auch hier erfreuen die fremden Holzschnitte, aber neben Claudius haben sich W. Friedrich, Plockhorst, Wichtendahl und G. Noack die Illustration des Werkes angelegen sein lassen. Auch die äußere Ausstattung trägt ein ernsteres Gepräge.

Kunstlitteratur und Kunsthandel.

Pearson, Karl, Die Fronica. Ein Beitrag zur Geschichte des Christusbildes im Mittelalter. in 8°. 141 S. mit 19 Tafeln. Straßburg, Karl J. Trübner.

Was uns in dieser sorgfältigen Studie Karl Pearsons geboten wird, ist eine Menge Material, in dem wir die Auffassung des Christuskopfes auf dem Tuch der Veronika in seinen verschiedenen Formen beobachten können. Die Fragen aber, wodurch ist die Wandlung der Legende bedingt, und wie steht damit die Veränderung in der Darstellung des Antlitzes Christi im Zusammenhang, harren noch einer bestimmteren Lösung, als sie der Verfasser gegeben hat. Zwar bietet er uns eine Lösung an, aber sie bleibt eine Mutmaßung, die nach unserer Meinung sich keiner großen Wahrscheinlichkeit erfreut. Der dornenbekränzte, leidende Christuskopf soll sich nach Pearson eingebürgert haben, weil man in Rom den Pilgern im späteren Mittelalter das Tuchbild mit dem toten Christusantlitz gezeigt habe. Nun ist es aber erstens, selbst nach den angeführten Stellen, sehr schwer zu kontrolliren, welches Bild, das verklärte oder das tote, man dem Volke bei der Feierlichkeit vorführte. Und selbst falls es das tote gewesen ist, muß man doch zugeben, daß der dornengekrönte Christus mit schmerzlich bewegtem Munde

1) Rogge, Allzeit im Herrn. Leipzig, Ferdinand Hirt & Sohn. geb. Mk. 12.50.

und thränenden Augen von dem Totenantlitz mit ganz freier Stirn, geschlossenen Augen und erschlafftem Munde ebenso verschieden ist, wie von dem verklärten. Die ganze Kulturstimmung, die mit dem 14. Jahrhundert beginnt und die Passion Christi in den Vordergrund stellt, wird auch die Stifterin dieses Typus gewesen sein, wenngleich der Verfasser sie nicht für zureichend erklärt. Man wird bei der Darstellung des Schweißtuches weder an die Legende noch an das Urbild in Rom gedacht haben, vielmehr an ein Bildnis des Erlösers, wie es die damalige Lehre predigte, und das war das Bild des für die Menschheit Leidenden.

Daß ferner dieser Typus dann die Legende hervorgerufen, nach welcher Veronika Christus bei der Kreuztragung das Tuch gereicht, um sich den Schweiß zu trocknen, ist möglich, doch durchaus nicht sicher; man sieht ja an einer ganzen Anzahl von Beispielen, die von dem Verfasser selbst angeführt werden, daß gar kein so enger Zusammenhang zwischen dieser zweiten Legende und dem leidenden Typus besteht; giebt es doch eine beträchtliche Reihe von Darstellungen der Kreuzigung oder Kreuztragung, bei denen Veronika zwar das Schweißtuch hält, jedoch mit dem ruhigen, dornenlosen Typus, und ist selbst in Handschriften um 1400, wie solche in Beispiel 13 und 23 des Buches angeführt werden, und wo es sich um ein Gedicht an die Sinnbilder der Passion handelt, das Gesicht „lang und schmal, ohne Dornenkrone oder Leidenszug“. Könnte man hierbei nicht einen andern Punkt ins Auge fassen? Bei den Passionsspielen, die in der besprochenen Periode ihren Aufschwung nehmen, war man bemüht, möglichst viele Ereignisse, die sich auf den Gegenstand des Spieles bezogen, möglichst eng zusammenzuschieben, um sie in einer Darstellung zu vereinen. Und so war man auch bemüht, in den Darstellungen der Passion, welche den Mittelpunkt der Erlösungsgeschichte bildeten, den Moment mit aufzunehmen, durch den das Bild des Erlösers der Nachwelt überliefert war. Auch giebt es eine Reihe von Passionsspielen, von denen der Verfasser auf S. 21 Bemerkung III. spricht, in denen Veronika Jesum, während dieser von den Soldaten nach Golgatha geschleppt wird, um ein Andenken bittet, manchmal auch direkt um sein Bild, worauf er ihr sein auf ein Tuch abgedrücktes Antlitz reicht. So wurde also die früher isolirt stehende Erzählung in die Passionsdarstellung hineingezogen. Dies wurde dann von den bildenden Künstlern aufgenommen. Es ist die Mittelstufe zu der nächsten Form. Denn der Gedanke, daß Veronika Christum gerade in dem Augenblicke, wo er unter der Last des Kreuzes zusammenzubrechen droht, um ein Andenken bittet, ist doch zu widersinnig, als daß man nicht eine Aushülfe hätte suchen müssen, und da konnte es sich sehr leicht darbieten, daß Veronika ihm ihr Tuch reicht, nicht um von vornherein sein Bild als Andenken zu erhalten, sondern um ihm einen Liebesdienst zu erweisen, um so mehr, als bei beiden Formen die äußere Darstellung ganz dieselbe blieb.

Sollte dieser Vorgang nicht einen größeren Einfluß auf die zweite Form der Legende gehabt haben, als das bloße Auftreten des leidenden Christustypus auf der Fronika?

Da nun in dem vorliegendem Buche, wie schon erwähnt, das Material ausgiebig dargeboten wird, so ist jedem Leser damit gleichzeitig die Aufgabe gestellt, sich nach demselben, nach eigenem Ermessen, die Fragen zu beantworten, die ihm bei der Lektüre entgegentreten. Wenn sie sich auch in erster Linie nur auf ein spezielles Gebiet beziehen, so sind sie doch für den Ikonographen wie für den Kultur- und Kunsthistoriker von großem Interesse. — Es sei noch bemerkt, daß die Ausstattung des Buches nichts zu wünschen übrig läßt.

— **Die Gesellschaft für vervielfältigende Kunst in Wien** beabsichtigt mit Januar 1888 die seither den Graphischen Künsten beigegebenen „Mitteilungen“ zu einem selbständigen Korrespondenzblatt, zu einer „Chronik für vervielfältigende Künste“ neben dem Hauptblatt zu erweitern, und dasselbe sämtlichen Abnehmern der Publikationen der Gesellschaft unentgeltlich zu liefern. — Das neue Organ soll den Interessen der graphischen und reproduzirenden Künste in wissenschaftlichem und praktischem Sinne dienen. In regelmäßiger Folge wird es eingehenden Bericht erstatten über alle Ereignisse und Erscheinungen künstlerischer, technischer und litterarischer Art, soweit sie der weite Rahmen der vervielfältigenden Künste faßt. Neben kleineren Abhandlungen kunstgeschichtlichen Inhalts sollen Erörterungen über Tagesfragen und solche über neue technische Vervollkommnungen Platz finden; zu übersichtlichen Berichten über Ausstellungen, hervorragende Versteigerungen des In- und Auslandes, über Museumsbereicherungen und graphische Lehranstalten sowohl wie über die Thätigkeit der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst und verwandter Institute sollen sich gesellen: Besprechungen neuer Erscheinungen im Kunst- und Buchhandel, genaue Bibliographien, endlich nekrologische und persönliche Mitteilungen. In dieser Weise soll den Bedürfnissen der Künstler und Sammler, der Kunsthändler und Techniker in gleicher Weise Rechnung getragen werden und mithin dem Hauptblatt, das hinfort seinen rein künstlerischen und litterarischen Zielen allein folgen wird, eine wertvolle Beigabe allgemeineren Interesses beigefügt werden. Mit der Leitung der „Chronik für vervielfältigende Künste“ ist Richard Graul in Leipzig betraut worden, welcher zu Ostern 1888 nach Wien übersiedelt. — Ein ausführlicher Plan über die Einrichtung des Blattes wird seine erste Nummer einleiten, das Verzeichnis der Mitarbeiter demselben beigefügt werden. — Nach Beschluß der Verwaltung wird das Blatt achtmal im Jahre, das ist im Januar, März, Mai, Juli, September, Oktober, November und Dezember ausgegeben werden. Separat kann das Blatt zum Preise von 4 Mark pro Jahr bezogen werden.

* **Minghetti's „Rafael“**, die beste italienische Biographie und Charakteristik des Urbinaten aus neuerer Zeit, ist kürzlich bei S. Schottländer in Breslau in deutscher Übersetzung von Siegmund Münz erschienen. Wir können hinsichtlich der Arbeit Minghetti's auf die früher in der Zeitschrift erschienene eingehende Besprechung verweisen und wollen nur hinzufügen, daß die Übertragung dem Original, so viel wir sehen, genau entspricht. Die wenigen Abbildungen sind weg-

geblieben, ohne daß das Buch dadurch wesentlich geschädigt worden wäre. Die Lektüre desselben sei allen Freunden der italienischen Kunst und des großen Meisters hiermit noch einmal aufs wärmste empfohlen.

Todesfälle.

Louis Gallait ist am 20. November in Brüssel gestorben. Er stand im 78sten Lebensjahre.

R. G. **Charles Pillet**, der bekannte Pariser Kunsthändler, ist am 10. November gestorben.

Personalnachrichten.

— **An Stelle von Friedr. Vischer** ist der Oberstudienrat Dr. Klaiber zum Professor der Litteraturgeschichte und Ästhetik am Polytechnikum zu Stuttgart ernannt worden.

⁂ **Professor Theodor Levin**, Konservator an der Düsseldorfer Kunstakademie, ist, wie die Düsseldorfer Zeitung meldet, durch Schreiben seiner vorgesetzten Behörde von seiner Thätigkeit an der Akademie durch „Urlaub auf unbestimmte Zeit" bis auf weiteres entbunden worden. Diese Maßregel soll mit einer kürzlich von Prof. Levin veröffentlichten Broschüre „Zur Frage der Bilderfälschung" in Zusammenhang stehen, in welcher der Verfasser sich auch mit den Zuständen an der Düsseldorfer Akademie und einigen ihrer Lehrer beschäftigt. Diese Broschüre ist durch die Polemik veranlaßt worden, welche sich an den in der „Kunstchronik" veröffentlichten Artikel Levins „Eine gefälschte Gemäldesammlung" geknüpft hat.

Vermischte Nachrichten.

H. A. L. **Königl. sächsischer Altertumsverein zu Dresden.** In der ersten Sitzung des königl. sächsischen Altertumsvereins am 7. November wurde von seiten des Direktoriums den Mitgliedern die Mitteilung gemacht, daß die Verhandlungen betreffs der Vereinigung der kunsthistorischen Abteilung des Museums mit den in dem umgebauten Zeughaus aufzustellenden Werken der mittelalterlichen Plastik zu keinem befriedigenden Ergebnis geführt hätten, da die von der königl. Generaldirektion gestellten Bedingungen der Vereinsleitung unannehmbar erschienen. Dagegen sind die prähistorischen und verwandten Gegenstände an das dem Geheimen Hofrat Geinitz unterstehende königl. prähistorische Museum abgegeben worden. Dadurch ist Raum für eine bessere Aufstellung der übrigen Gegenstände des Museums gewonnen worden, so daß z. B. zwei bereits seit dem Jahre 1872 dem Verein gehörige Altarwerke aus der Klosterkirche zu Grimma, welche bisher wegen Platzmangels nicht eingereiht werden konnten, der allgemeinen Besichtigung zugänglich gemacht wurden. — Ein Vortrag des Archivrates Dr. H. Ermisch über „das Archivgebäude am Taschenberge zu Dresden", das zum Abbruch bestimmt ist, bildete den Schluß der Sitzung. Derselbe soll in erweiterter Gestalt im ersten Heft des Jahrganges 1888 des „Neuen Archives für sächsische Geschichte" im Druck erscheinen.

x. — **Thomas Liscewicz**, ein Schüler von Matejko, nicht dieser, ist der Maler des für das Nationalmuseum in Krakau angekauften Bildes „Christi letzter Gang". Danach ist die Notiz in Nr. 5. d. Bl. zu berichtigen.

Zeitschriften.

Revue des arts décoratifs. Nr. 5.

Etudes sur la manufacture des Gobelins. Von Gerspach. (Mit Abbild.) — L'art dans les armes et les armures. Von Lippmann. (Mit Abbild.) — Les destinés des Joyaux de la Couronne. Von Victor Champier. (Mit Abbild.)

Jahrbuch der königl. preuss. Kunstsammlungen. IV. Heft.

Ein Damenbildnis von Velasquez. Von C. Justi. (Mit Abbild.) — Bramante in Mailand. Von W. v. Seydlitz. (Mit Abbild.) — Über das Denkmal des Hans Fugger in Augsburg. Von R. Vischer. (Mit Abbild.) — Gruppe der Beweinung Christi von Giovanni della Robbia. Von W. Bode. (Mit Abbild.)

Inserate.

Im Verlage von **T. O. Weigel in Leipzig** ist erschienen:

PAPIER-Schmetterlinge aus JAPAN von C. Netto.

Nach Skizzen des Verfassers illustrirt von **Paul Bender.**

☞ In Japanpapier broschiert 75 Mark, in Leder gebunden 100 Mark. ☜

Mehr als 12jähriger Aufenthalt in den verschiedensten Gebieten des „Landes der aufgehenden Sonne“ hat den Verfasser, geborenen Deutschen und japanischen Beamten (gegenwärtig Professor an der Universität in Tokio) befähigt, japanisches Land und Volk in einer Weise kennen zu lernen, wie bislang gewiss selten einem Deutschen möglich gewesen ist. Was er bietet, ist daher durchweg das Ergebnis eigener Beobachtungen, er vermeidet Allbekanntes zu wiederholen, desgleichen gründlich und gelehrt zu erscheinen. Wie der Titel besagt, enthält das Werk zwanglose Skizzen, die sich gleichwohl zu einem einheitlichen, lebensvollen und farbenreichen Bilde gestalten; sie berühren das ganze gesellschaftliche Leben Japans, in hohen und niederen Kreisen, in den Städten und auf dem Lande, religiöses und profanes. Die ganze Schilderung ist gewürzt von glücklichem Humor und erwärmt durch herzliche Freude am Gegenstande der Darstellung. — Der Text wird durch eine Fülle von Bildern, welche ein Düsseldorfer Künstler zum Teil nach des Verfassers Skizzen, zum Teil frei entworfen hat, vorzüglich erläutert. An 150 phototypisch hergestellte Textabbildungen (darunter Kopfleisten, Initialen und Schlussstücke), ferner 2 Farbendrucke, 3 Radirungen und 16 mittelst Lichtdruck hergestellte, künstlerisch schöne Vollbilder schmücken das Buch, dessen ganze Ausstattung, vervollständigt durch ein farbenreiches Titelbild und ebenso originellen wie prächtigen Einband in Leder, einen einheitlichen und prunkvollen Gesamteindruck gewährt. — Ausführlicher Prospekt (als Ausstattungsprobe) ist gratis und franko von jeder Buchhandlung, sowie direkt vom Verleger zu haben.

Carl Triepel
KUNSTHANDLUNG, BERLIN
Jerusalemerstr. 13, am Dönhofsplatz.
Gemälde und Handzeichnungen alter Meister.
(3)

Porträtsammlung

circa 9000 Blatt, nach Ständen und chronologisch geordnet (teilweise aus Zeitschriften entnommen), ist für den billigen Preis von 600 Mark zu verkaufen Näheres durch

B. Seligsberg in **Bayreuth.**

Kupferstiche,

Holzschnitte und Originalzeichnungen
Alter Meister,
Historienblätter
zur brandenburgisch - preussischen Staatengeschichte, sowie
Berolinensia
kaufen in ganzen Sammlungen oder auch in einzelnen, gut erhaltenen Exemplaren, zu wertentsprechenden Preisen

Amsler & Ruthardt,
Kunstantiquariat, (37)
Berlin, W., Behrenstr. 29a.

Hildebrandts Aquarelle

Chromo-Faksimiles von R. Steinbock.
Erdreise, 34 Bl; **Europa** 14 Bl.;
Neue Folge, 20 Bl. gr. Fol.
Einzeln à 12 M., von **6 Bl. an nur 9 M.**
Vollständige Verzeichnisse gratis.
Prachtmappe dazu 20 M.

Meisterwerke der Aquarellmalerei.

Chromo-Faksimiles von R. Steinbock nach den Aquarellen v. **A. Achenbach, R. Alt, E. Hildebrandt** u. a.
10 Bl. gr. Fol. in Kartonmappe statt 100 M. **nur 40 M.**

Bernh. Mannfelds Original-Radirungen.

Heidelberg und **Köln.** Gegenstücke.
Bildgröße 105:75 cm. Einzeln à 40 M.,
beide Blätter zusammen **nur 70 M.**
Loreley und **Rheingrafenstein.**
Gegenstücke. Bildgröße 63:49 cm.
Jedes Blatt **15 M.,** chines. Pap. **20 M.,**
vor der Schrift **30 M.,** Künstlerdrucke
Nr. 1—25 **40 M.**

Verlag von Raimund Mitscher,
Berlin SW., Wilhelmstr. 9; zu beziehen durch jede Kunst- und Buchhandlung.

Von meinem soeben erschienenen

Kunstlager-Katalog XIII

(worin 2085 Nummern Radirungen, Kupferstiche und Holzschnitte älterer und neuerer Meister — darunter 97 Nummern **Ridinger'scher** Werke und Stiche — sowie seltene Lithographien aus den ersten Jahrzehnten unseres Jahrhunderts verzeichnet sind) stehen Sammlern solcher Kunstblätter Exemplare umsonst zu Diensten.

Dresden, den 26. November 1887.
Franz Meyer, Kunsthändler.
Seminarstrasse 7.

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig.

Soeben erschien:

Schulausgabe der Kunsthistorischen Bilderbogen

auch unter dem Titel
Bilderatlas zur Einführung in die Kunstgeschichte
von
Richard Graul.

104 Seiten. gr. 4. mit 489 Abbildungen. Mit einem Textbuch (7 Bog. gr. 8.) geb.
Preis 5 Mark.
Der Bilderatlas allein kostet geb. M. 3. 60.

Verlag von **Ernst & Korn** (Wilhelm Ernst) in **Berlin.**

Soeben erschien:

Das neue Gewandhaus in Leipzig.

Nach dem preisgekrönten Konkurrenz-Entwurf
von
Gropius und **Schmieden.**
Erbaut durch
Schmieden, Weltzien und Speer.

Mit 10 Tafeln in Stich und 6 Tafeln im reichsten Farbendruck.
Preis 36 Mark.

Dr. K. Boetticher
Professor.

Die Holzarchitektur des Mittelalters

Mit Anschluss der schönsten in dieser Epoche entwickelten Produkte der gewerblichen Industrie.

gr. Fol. XXVI Tafeln in farbigem Druck.
Preis 20 Mark.

Inhalt: Gebälk- und Fensterbrüstungs-Motiv. — Holzbau-Details aus Halberstadt, Paderborn, aus der Altmark. — Thürbeschlag, Anziehringe, Schlossnagel, Anziehknöpfe, Drückerklinke, Nägel und Rahmleisten, Glasfenster. — Motive aus Unna in Thüringen. — Holzbaudetails aus Salzwedel, Braunschweig, Halberstadt. — Saumschwellen, Schlosserarbeit, vergoldete Silbergefässe und venetianische Gläser. — Holzthür aus Salzwedel. — Teil einer Façade aus Braunschweig. — Die hölzerne Deckung des Domes von Messina in ihrem Detailschmucke. — Rahmleisten von Bildern und Altären. — Reich geschnitzte Holzpforte aus Goslar. — Thürflügel aus Stendal. — Saumschwelle aus Braunschweig und Salzwedel. — Arbeiten aus verschiedenem Material. — Krönung eines Kirchenschranks, desgl. eines Kirchensitzes. — Durchbrochene Zierden von Altarbildschränken. — Weingläser. — Weihrauchbecher. — Amtssessel. — Etagengebälke. — Erkerbau aus Stendal. — Thüreinfassungen und Ziegelfachwerke. — Thürformen. — Fenster- und Pfeilerformen. — Balkondecke zu Brandenburg unter der Orgel in St. Katharina. — Balkondecken.

Fachlehrer für Modelliren gesucht.

An der hiesigen **Kunstgewerbeschule** ist am 1. April 1888 die Stelle eines **Fachlehrers für Modelliren** zu besetzen. Zahl der wöchentlichen Unterrichtsstunden circa 24. Anfangsgehalt M. 2500. — pro Jahr, Steigerung in zweijährigen Zwischenräumen bis zu M. 3000. —; freies Atelier. Bei entsprechender Qualifikation ist Gelegenheit zur Uebernahme von Zeichenunterricht an der Vorschule gegen besondere Honorirung geboten.

Meldungen mit Lebenslauf etc. werden bis 15. Dezember l. J. an das Schulkuratorium zu Händen des Direktors Professor Luthmer erbeten.

Es wird bei Besetzung dieser Stelle mehr Gewicht auf praktische Kenntnis der ornamentalen und der dekorativ-figürlichen Plastik sowie der Arbeiten des Stuckateurs und Modelleurs für Metall- und Steinmetzarbeit als auf eine akademische Ausbildung gelegt.

Frankfurt a. M., den 13. November 1887.

Das Kuratorium der Kunstgewerbeschule.
I. A.
Luthmer.

Kunsthandlung Hugo Grosser, Leipzig. Alleiniger Vertreter mit vollständigem Lager der Photographischen Anstalt von **Ad. Braun & Co.** in Dornach. **Kataloge. Musterbücher. Auswahlsendungen. Einrahmungen.** (15)

Kunsthandlung Hugo Grosser, Leipzig. Schnellste Besorgung aller Photographien und sonstiger Kunstsachen des In- und Auslandes, namentlich der schönen und billigen **Italienischen Photographien. Kataloge. Auswahlsendungen. Einrahmungen.** (15)

Vornehmstes Festgeschenk für Kunstfreunde!

Wir besitzen in je einem tadellosen neuen Exemplar:

Das alte Galerie-Werk

auch unter dem Titel:

Recueil des estampes d'après les tableaux originaux de la Galerie royale de Dresde.

Kupferstiche. 3 Abtlgn. zu je 51 Blatt nebst Text in französ. Sprache.
Preis weiss M. 465. —
„ chines. M. 700. —

Wir sind auch gerne bereit einzelne Abteilungen herzugeben.

Dresden.
v. Zahn & Jaensch,
Kunstantiquariat.

Verlag von **T. O. Weigel** in **Leipzig.**

Kunstgeschichte des Mittelalters

von
Dr. Franz von Reber
Direktor der Königl. Bayer. Staatsgemälde-Galerie, ord. Professor an der Technischen Hochschule und Professor hon. c. an der Universität zu München.

Mit 422 Abbildungen.

1886. 2 Bände. Geheftet 16 Mark.
In einem Bande gebunden 18 Mark.

Die Aufgabe, welche sich der Verfasser bei Herausgabe dieses Buches gestellt hat: ein übersichtliches und klares Bild der Kunstentwickelung des Mittelalters zu geben, eine Aufgabe, welche zu den schwierigsten ihrer Art gehört, wenn sie auf beschränktem Raum ausgeführt werden soll, ist in vortrefflicher Weise gelöst. „Durch Klarheit der Darstellung" — sagt die „Weser-Zeitung" — „und die Gründlichkeit der Forschung steht dies Buch als ein klassisches Meisterwerk da, vortrefflich besonders in der Anordnung des massenhaften Stoffes, zur Einführung in das Studium der mittelalterlichen Kunstgeschichte wie zur Anregung eigenen Weiterforschens und ebenso zur Wiederholung geschaffen". —

Der Liller Mädchenkopf

(Tête de cire du temps de Raffael),

in Wachs farbig und getreu dem Original im Museum Wicar zu Lille nachgebildete Büste.
Vergl. Zeitschr. f. bild. Kunst Jahrg. 21. Heft 1.
Höhe 50 cm. Preis M. 50. Verpackung M. 3.
Zu beziehen von
Fritz Gurlitt, Kunsthandlung,
Berlin, W. 29 Behrenstrasse.

Modellirwachs

empfiehlt die Wachswarenfabrik
Joseph Gürtler,
Düsseldorf. (1)

Hierzu eine Beilage der G. Grote'schen Verlagsbuchhandlung in Berlin.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von August Pries in Leipzig

23. Jahrgang. | Kunstchronik | Nr. 9.

1887/88. | | 8. Dezember.

Kunstchronik

Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

Herausgeber:

Carl v. Lützow und Arthur Pabst

Wien, Theresianumgasse 25. — Berlin, W. Kurfürstenstraße 3.

Expedition:

Leipzig: E. A. Seemann, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. Kühl, Jägerstr. 73.

Die Kunstchronik erscheint von Oktober bis Ende Juni wöchentlich, im Juli, August und September nur aller 14 Tage und kostet in Verbindung mit dem Kunstgewerbeblatt halbjährlich 6 Mark, ohne dasselbe ganzjährlich 8 Mark. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler in Leipzig, Wien, Berlin, München u. s. w. an

Inhalt:



Aus Poten, Unser Volk in Waffen. (Stuttgart, Spemann.)

Vom Christmarkt.

III.

Unter den Verlegern, welche mit ihren Prachtwerken gern zweispännig fahren, d. h. sich nicht nur auf die Zugkraft der Kunst verlassen, sondern auch noch den Pegasus in Vorspann nehmen, ist die Bassermannsche Buchhandlung in München zu nennen, welche mit zwei Gefährten in der Arena erscheint. Die Gespanne sind beide von derselben Rasse: kräftige, dem Gebirge entstammende Geschöpfe, deren frische Kraft und lustige Sprünge Alt und Jung ergötzen. „Nie saß ich in der Schule der Poetik und frug auch nie nach ihrem Darf und Soll"; diese Worte des oberbayerischen Dichters Ganghofer dürfen auch für Konrad Drehers Dialektdichtungen gelten, die von heiterster Laune sprudeln. „Der Juhschroa" [1]) und „Die Schußzeit" [2]) sind zwei prächtige Quartbände, zu welchen wohlbekannte Münchener Künstler den bildlichen Schmuck beigesteuert haben: Grützner, F. Stuck, Defregger, Oberländer, A. Zimmermann. Beide Bände sind ganz ähnlich zusammengesetzt wie die seinerzeit besprochene Münchener bunte Mappe; „Die Schußzeit" insbesondere schildert das Jägervergnügen von der Einladung bis zur Hoamkehr.

Aus München kommt noch manche reiche Weihnachtsgabe, der wir Anerkennung zu zollen haben. Ein alter Bekannter, Bonvivant und Plauderer, im Habit vom neuesten Schnitt öffnet seine redseligen Lippen, um uns mit seinen munteren Schnurren zu unterhalten. Es ist F. W. Hackländer[3]), der Commisvoyageur unter den Schriftstellern, da man ihn auf Reisen gern mitzunehmen pflegt, wo das Stoßen der

1) Der Juhschroa, Gedichte in oberbayerischer Mundart. Mit 25 Illustrationen Münchener Künstler. München, Fr. Bassermann. geb. Mk. 12.

2) Die Schußzeit, Humoristisches Jagdbuch in oberbayerischer Mundart. Mit 25 Illustrationen Münchener Künstler. München, Fr. Bassermann. geb. Mk. 12.

3) Hackländers Humoristische Schriften, illustrirt von Schlittgen, Langhammer u. a. 2 Bde. (Stuttgart, Krabbe. gebdn. M. 21. —.)

Eisenbahnwagen alle gewichtigen Gedanken aus dem Hirnkasten schüttelt. Wir lesen die muntere Geschichte von der Gräfin Patatzky und bemerken zu unserem nicht geringen Erstaunen, daß diese verschmitzte Dame nicht nur den Herrn Eugen Stollberg zweimal, sondern ihren Autor sogar während der ganzen Erzählung düpirt: sie ist ja gar keine Gräfin, obwohl es Hackländer zu wiederholten Malen versichert. Durch die Freiheit, ja Kühnheit ihres Benehmens, welche von dem echten Takte merklich verschieden ist, beweist sie ihr abenteuerndes Wesen deutlich genug. So hat sie auch Schlittgen dargestellt, ein Zeichner, der im Pariser Leben wohl zu Hause ist und auf den Spuren der Illustratoren des Journal amusant wandelt. Ihm steht H. Langhammer ziemlich nahe, dessen seine Linienführung unserem deutschen Wesen mehr entspricht. Er führt, wie die folgenden Künstler, sorgfältiger aus, doch mag die Wirkung der Zinkographien den Originalzeichnungen nicht immer ganz gemäß sein, denn hie und da ist die Schattirung zu derb und macht einen unreinlichen Eindruck. Feiner ist hierin schon R. Haug, der freilich in der Charakteristik nicht immer so glücklich ist wie Langhammer. Ungemein sauber und der Technik aufs Beste entsprechend sind die zarten Zeichnungen von Fritz Bergen zu der Erzählung: Die Spuren eines Romans; wohl die erfreulichsten Leistungen der ganzen Illustration sowohl in Ansehung der Charakteristik als der Komposition und Art der Behandlung. Zu dem phantastischen Märchen: Vier Könige, eine Nachahmung der Art E. T. A. Hoffmanns, hat E. Klein eine Reihe von schmächtigen Figuren und unheimlichen Scenen gezeichnet. Im zweiten Bande tritt zu diesen Illustratoren zunächst noch F. Marold mit einer Reihe von Abbildungen, die zwar nicht ohne Talent gemacht, aber für deutschen Geschmack doch gar zu wüst gezeichnet sind. Auch F. Lipps verfügt über eine große Fertigkeit, seine Entwürfe sind aber in der Komposition nicht selten mangelhaft. Die neue Hackländersche Ausgabe ist, alles in allem, trotz einiger Unvollkommenheiten eine tüchtige Leistung; vor allem ist sie ein wohlgelungener Versuch, unsere in langgewohnten und ausgefahrenen Geleisen sich bewegende Illustration in eine neue, leichtere Richtung zu bringen und beim Publikum den Geschmack für direkte Wiedergabe des gezeichneten Striches ohne Vermittlung des Holzschneiders zu bilden. Das Verdienst hat das Werk jedenfalls, daß es das Publikum aus der engen Sphäre des ewig wiederholten sentimentalen Tratsches, wie ihn die Gartenlaube- und Daheimleser lieben, herauszuziehen versucht.



Aus Hackländers illustr. humor. Schriften. (Stuttgart, Krabbe.)

Daß die Zinkographie buchhändlerisch durchaus salonfähig ist, seit sie durch beständig wiederholte Versuche einen feineren Schliff erlangt hat, zeigt uns ein anderes Werk, ein großer Foliant: Unser Volk in Waffen von Bernh. Poten, illustrirt von Chr. Speyer.[1]) Der Text schildert das deutsche Heer in seinem ganzen großartigen Organismus und in seinen einzelnen Teilen bis in die kleinsten Einzelheiten. Es ist sehr anregend und sichtlich mit warmer Liebe für den Gegenstand geschrieben. Die Illustration ist mit wenigen Ausnahmen durchweg in Zinkographie ausgeführt, aber in einer Weise, daß man deutlich sieht, welche Ausdrucksfähigkeit diese Technik erreichen kann. Freilich müssen die Zeichner und die Anstalt sehr leistungsfähig sein; ist dies der Fall, so braucht die Zinkographie und Autotypie keine Aufgabe zu scheuen. Den Illustrationen des Werkes nun ist eine besondere Lebendigkeit im Ausdruck nachzurühmen: der Künstler scheint jede Schwierigkeit der Darstellung bequem zu überwinden und bleibt immer lebendig und wahr. Sein scharfer Blick und die sorgfältig geschulte Hand verleihen den Skizzen in sehr vielen Fällen etwas Typisches, und wenn er einen sächsischen Jäger, einen hessischen Dragoner, einen bayerischen Gardisten darstellt, so liegt die Verschiedenheit nicht nur in den Uniformen, sondern in den markirten Gesichtszügen, ja selbst aus der Haltung der Figuren kann man schier den Unterschied der Erdscholle, von der die Krieger stammen, herauslesen.

1) Stuttgart, W. Spemann

Ausdrücklich als Volkstypen bezeichnet, aber viel weniger scharf charakterisirt sind die Kohlezeichnungen, welche Elisabeth Strempel[1]) aus deutschen Gauen zusammengetragen hat. Denn so ansprechend die Leistungen ihrer allgemeinen Wirkung nach auch erscheinen, sie sind nicht frei von Mängeln, die im Kampfe mit der Technik nicht ganz überwunden wurden. Charakteristisch erfaßt kann man nur wenige der Köpfe nennen, über den meisten liegt ein konventioneller Zug; gewiß sind das Bauernköpfe, welche uns Elisabeth Strempel vorlegt, aber keine Bauernköpfe, in denen Leben eigensinnig und überzeugend sich ausspricht, und dieserhalb war es ein Dienst von zweifelhafter Gewogenheit, wenn man sagte, diese Blätter überträfen an Schärfe die Charaktertypen eines Knaus.

Das Werk eines amerikanischen Dichters „Das letzte Blatt“ von Oliver Wendell Holmes, reich illustrirt von G. Wharton Edwards und F. Hopkinson-Smith, liegt uns in französischer Ausgabe vor (La dernière feuille). In den dreißiger Jahren unseres Jahrhunderts fiel den Bostonern eine Persönlichkeit von bizarrer Erscheinung auf. Es war der alte Major Thomas Melville, der seine Anhänglichkeit an die Vergangenheit in altfränkischer Tracht eigensinnig zur Schau trug. Dem Dichter schien der altmodische Mann wie das vertrocknete Blatt, das Herbst und Winter überdauert und mit den jungen Trieben einen neuen Lenz erlebt. Das Gedicht ist ganz kurz, zählt nur acht Strophen, aber es atmet im Original echt dichterische Wärme der Empfindung aus und gilt mit Recht jenseit des Ozeans als vollendet in der Form. Es ist unglaublich, was die beiden Illustratoren aus dem kleinen Ding gemacht haben. Vers für Vers, Wort für Wort sind sie auf das Gedicht eingegangen, haben im harmlosesten Wort Anlaß zu bildlicher Darstellung gefunden, sodaß der Phantasie des Lesers die Freude am Nachschaffen, am Nachempfinden grausam verkürzt wird. „Moosige Steine ruhen“ ... wir sehen die Grabsteine — „auf den Lippen die er küßte“ ... der Kopf einer reizenden Miß erscheint — ... „in ihrer Blüte“ — und das Paar wandelt kosend durch die Flur. In dieser Weise werden alle darstellbaren Möglichkeiten des Gedichtes erschöpft. Ebenso seltsam wie diese Auffassung von der Aufgabe des Illustrators ist die Art der bildlichen Darstellung selbst. Mit gewollter Nachlässigkeit ist wirres Blumen- und Bandwerk voll distlicher Beziehungen zu dem Inhalt des Gedichtes über die Blätter in flotter Zeichnung verstreut, während die Vollbilder der figürlichen Schilderung und Landschaftsbilder in skizzenhafter Manier gewidmet sind. Der Bibliophile, der am Absonderlichen seine Freude hat, wird sich dieses amerikanische Prachtwerk nicht entgehen lassen.



Aus Poten, Unser Volk in Waffen. (Stuttgart, Spemann.)

1) Strempel, E., Volkstypen aus Deutschlands Gauen. 2. Aufl. Berlin, J. Zenkers Verlag. M. 12.— in Mappe.

Kunstlitteratur und Kunsthandel.

Zmurko, Frn., Boudoir. Vierzehn Lichtdrucke in Mappe. Folio. Leipzig, Giegler.

x.— Von dieser Sammlung von Lichtdrucken, die teils Bleistift- und Kohlezeichnungen, teils Ölskizzen zum Vorbilde haben, würde Wilhelmine Buchholz sagen, sie sei „mehr für einzelne Herren“; denn die gewählten Gegenstände erinnern lebhaft an gewisse Pastelle Piglheins und Zeichnungen H. Lossows. Es sind lauter Damen, bald in halber bald in ganzer Figur, zum Teil im tiefsten Negligee. Die Art der Behandlung des Künstlers ist sehr verschieden. Zwei Blätter, die durch die feine und geistreiche Linienführung sehr an Br. Piglhein gemahnen, Nr. 3 und 10, können wir unbedingt

loben. Nach diesen bilden drei sorgfältig ausgeführte Blätter (Atelierstudien) die erfreulichsten der Sammlung in künstlerischer Hinsicht. Nr. 6 stößt freilich ab durch den Mangel jeglicher Auffassung, durch einen Ausdruck, der mit der Unterschrift (j'ai honte) in direktem Widerspruch steht. An den übrigen Blättern stört hauptsächlich die sonderbare Liebhaberei des Künstlers für unnatürlich große Augen, die wie vorgequollen und gläsern im Ausdruck erscheinen. Auch der sonstige Liebreiz der Figuren ist kein sonderlich hoher; man sieht ihnen meist die bewegte Vergangenheit an und auf viele paßt der Anfang des Mantelliedes schon lange nicht mehr. Das Titel- und Schlußblatt sind leichte Kohlenskizzen, die von Talent zeugen. Der Eindruck, den man vom Ganzen hat, ist der des Suchens nach einer bestimmten Ausdrucksweise. Einstweilen scheint der Künstler sich noch auf mancherlei Vorbilder stützen zu müssen, ehe er die rechte Meisterschaft über die Form erlangt hat, die ihn befähigt, einen eigenen, selbständigen Typus hervorzubringen.

y. **Die Handausgabe der „Kunsthistorischen Bilderbogen"**, Verlag von E. A. Seemann in Leipzig, liegt nunmehr vollendet vor. Die vierte und letzte Abteilung umfaßt 50 Tafeln in Querfolio und illustrirt die Kunstgeschichte der nördlichen Länder und Spaniens vom Auftreten der Brüder von Eyck bis zur Blütezeit des Rokoko. Die Handausgabe enthält im ganzen 167 Tafeln mit 1290 einzelnen Abbildungen. Von dem zur Erläuterung dieses reichen Anschauungsmaterials bestimmten Textbuche ist bis jetzt die erste Abteilung (Altertum) erschienen. Dasselbe führt den Titel „Grundzüge der Kunstgeschichte" und hat Anton Springer zum Verfasser. Die Arbeit des berühmten Kunsthistorikers stellt sich als eine neue Bearbeitung des vor einigen Jahren in zweiter Auflage erschienenen Textbuchs zu der Gesamtausgabe der „Kunsthistorischen Bilderbogen" dar und soll nach der Ankündigung der Verlagshandlung im nächsten Frühjahr zum Abschluß kommen.

x. — **Gedenkblätter zur Gutenbergfeier am 50. Jahrestage der Errichtung des Gutenbergdenkmals in Mainz.** Die aus Anlaß der 50jährigen Errichtung des Gutenbergdenkmals zu Mainz von den vereinigten Mainzer Buchdruckern und Buchhändlern herausgegebenen Gedenkblätter sind auf einheitlicher Grundlage von 18 Mainzer Druckereien hergestellt. Sie bieten in formeller Hinsicht somit ein Bild und Denkmal der Leistungen der Mainzer Druckfirmen im Jahre 1887. Nach der künstlerischen Seite erfuhr die Festschrift durch zahlreiche Beiträge des Mainzer Künstlers P. Halm eine höchst wertvolle Bereicherung. Der in der graphischen Kunstanstalt von Karl Wallau hergestellte Umschlag schließt sich mit voller Treue an den Schöfferschen Psalterdruck an. Inhaltlich bieten die Gedenkblätter in buntem Wechsel Beiträge Mainzer Schriftsteller. Der Festgelegenheit gewidmet, reihen sich poetische Erzeugnisse an Rückblicke auf die Geschichte des Denkmals; daneben finden sich wissenschaftliche Arbeiten von bleibendem Werte, welche der Mainzer Druckkunst und ihrer Entwickelung gewidmet sind. Die vornehme Erscheinung des stattlichen Bandes, welcher seine Entstehung dem um die Kunstgeschichte von Mainz hochverdienten Dr. Fr. Schneider verdankt, giebt demselben in der That das Anrecht, als würdige Leistung der Mainzer Druckfirmen und Buchhändler die Gedächtnisfeier in die weitesten Kreise hinauszutragen.

Kunstunterricht und Kunstpflege.

H. A. L. **Reisestipendien für Architekten.** Zum Andenken an Gottfried Sempers glänzende Thätigkeit in Dresden hat die Stadt Dresden ein Reisestipendium für Architekten gegründet, dessen Zinsen in der Höhe von 1600 Mark für das Jahr 1886 demnächst zur Verleihung gelangen. Bedingung ist, daß der betreffende Bewerber deutscher Abkunft ist, daß er seine Fachbildung im wesentlichen auf einer sächsischen Lehranstalt für Baukunst erlangt und mindestens ein Jahr lang die Abteilung für Architektur auf der Dresdener Akademie für bildende Künste besucht hat, und daß er den Beweis künstlerischer Befähigung und ernsten Strebens erbringen kann. Bewerbungen sind bis zum Jahresschluß im Altstädter Rathaus, erster Stock, Zimmer 16 abzugeben. (Vergl. die erste Beilage zum „Dresdener Anzeiger" vom 30. November 1887.)

Kunst- und Gewerbevereine.

H. A. L. **Sächsischer Kunstverein zu Dresden.** In der am 30. November abgehaltenen Generalversammlung des sächsischen Kunstvereins wurde wiederum an Stelle eines größeren, künstlerisch bedeutenden Kupferstiches als Vereinsblatt für das Jahr 1890 ein Heft mit Radirungen gewählt, für welche Bilder von Leonhardi (Frühlingslandschaft), Tommasi (Öffentlicher Schreiber), Jentsch (Duett), Bertling (Mutterglück), Zschimmer (Auf Urlaub) und Max Fritz (Am Graben) vorgeschlagen sind. Offenbar ist für diese Entscheidung der Generalversammlung wiederum der Gesichtspunkt maßgebend gewesen, daß es die Aufgabe des Kunstvereins sei, einer möglichst großen Anzahl Dresdener Radirer und Kupferstecher Beschäftigung zu gewähren. Der Beschluß wird daher alle diejenigen mit Genugthuung erfüllen, bei denen der Lokalpatriotismus das Interesse an der Kunst überwiegt, und welche in den Worten: Sächsischer Kunstverein das Adjektivum: Sächsisch mehr betonen zu müssen glauben, als das Hauptwort: Kunst. Alle übrigen Mitglieder des Vereins dürften dagegen mit der geschehenen Wahl weniger zufrieden sein, zumal wenn sie die vorgeschlagenen Bilder ins Auge fassen, unter denen sich auch nicht eines über das gewöhnliche Mittelgut erhebt. — Am Schlusse der Sitzung überwies die Versammlung aus der Kasse für öffentliche Zwecke die Bronzegruppe der Bacchantin, ein Werk des früh verstorbenen Bildhauers Helbig aus Blasewitz, dem königl. Museum der Gipsabgüsse.

z. **Der Leipziger Kunstverein** ist in diesen Tagen durch die plötzliche Amtsniederlegung seines Vorsitzenden, Geheimrats Overbeck, in unfreundlicher Weise überrascht worden. Der Grund, welcher den um die Förderung des öffentlichen Kunstlebens der Stadt hochverdienten Gelehrten zu dem beklagenswerten Entschlusse veranlaßte, ist in einer seit einiger Zeit schwebenden Personenfrage zu suchen, über welche eine Einigung zwischen dem Stadtrate, als der für die Angelegenheiten des Museums kompetenten Behörde, und dem Direktorium des Kunstvereins nicht zu erzielen war. Es handelte sich um die Anstellung eines Assistenten, dessen der Kunstverein nicht minder als das Museum dringend bedürftig sind. Bei dem eigentümlichen Verhältnisse, in welchem der Kunstverein, als Hauptförderer der Museumszwecke und als Mitbewohner des Gebäudes, zu der städtischen Behörde steht, ist es nicht zu verwundern, wenn verschiedene Meinungen mitunter hart aufeinandertreffen. Die gute Sache hat dabei nur zu leiden.

— **Aus Köln.** In der am 25. November stattgehabten außerordentlichen Generalversammlung des Gewerbevereins für Köln und Umgegend berichtete der Vorsitzende, Baurat Pflaume, über das zu errichtende Kunstgewerbemuseum, die Angelegenheit befinde sich in der erfreulichsten Entwicklung. Es unterliege keinem Zweifel mehr, daß die Bedingungen, welche die Stadt an eine Unterstützung und die Übernahme der Verwaltung ihrerseits geknüpft habe, in kurzer Zeit sich würden erfüllen lassen. Dies genüge jedoch nicht; solle das Kunstgewerbemuseum die Bedeutung erlangen, welche demselben in einer Stadt wie Köln, dem Sitze eines seit Jahrhunderten hochentwickelten Kunstgewerbes, gebühre, dann müsse man bemüht sein, das Unternehmen mit größeren Mitteln auszustatten, als sie für den ersten Anfang vielleicht gerade ausreichend wären. Wenn auch durch Überweisung der kunstgewerblichen Schätze unseres Wallraf-Richartz-Museums ein schöner Anfang gemacht werde, so dürfe man nicht vergessen, daß manche Gebiete des Kunstgewerbes unter denselben gar nicht oder nur schwach vertreten seien. Die Ausfüllung dieser Lücken und die stete Erweiterung erforderten aber ganz bedeutende Mittel. Diese seien zu beschaffen durch Zeichnung einmaliger Beiträge sowie namentlich durch Gründung eines Kunstgewerbevereins mit großer Mitgliederzahl und entsprechender Jahreseinnahme. Der Gewerbeverein für Köln und Umgegend habe die erste Anregung zur Errichtung des Kunstgewerbemuseums gegeben, demselben erwachse nun auch die Aufgabe, im Kreise der Bürgerschaft Beiträge zu sammeln und Mitglieder zu werben. Er gebe sich angesichts der hocherfreulichen Thatsache, daß die den Kreisen der Handwerker und Gewerbetreibenden nicht angehörigen Mitbürger das Unternehmen in außerordentlicher Weise unterstützten, der Hoffnung hin, daß auch die

genannten Kreise, welche an dem Zustandekommen des Museums das größte Interesse hätten, nunmehr ihre Mitwirkung freudig und zahlreich gewährten. Welchen Wert man darauf lege, daß gerade der Handwerker- und Gewerbestand zahlreich in der Mitgliederliste vertreten sei, gehe daraus hervor, daß alle Angehörige von Innungen und anderen gewerblichen Vereinen schon bei einem Jahresbeitrage von 5 Mk. dem zu gründenden Kunstgewerbeverein als ordentliche Mitglieder beitreten könnten. Diese Mitteilungen des Vorsitzenden riefen den lebhaftesten Beifall der Versammlung hervor, und bald hatte sich die erforderliche Zahl von Mitgliedern gefunden, welche sich bereit erklärten, die Listen zum Zeichnen von Beiträgen und zum Eintritt in den Kunstgewerbeverein den Mitbürgern persönlich vorzulegen. Im Interesse des schönen und gemeinnützigen Zweckes wünschte der Vorsitzende zum Schlusse, daß den Sammlern die Aufgabe, welche sie so bereitwillig übernommen hätten, zu einer recht dankbaren sich gestalten möge. Diesem Wunsche können wir uns nur anschließen. Die Begründung eines Kunstgewerbemuseums in Köln ist eine Angelegenheit von weittragender Bedeutung. Darübersollten in der Bürgerschaft keine Zweifel aufkommen. Wir leben erfreulicherweise in einem Zeitalter wachsender Kunstblüte, unehmender Erkenntnis von dem Werte der Kunst für die Gesamtheit. Eine altehrwürdige Stadt wie Köln hat aber vor allem Grund, diesem Zuge der Zeit Folge zu geben und dies nicht halb, sondern ganz und würdig. (Köln. Ztg.)

Sammlungen und Ausstellungen.

* **Eine Ausstellung von Werken nordamerikanischer Radirkünstlerinnen** findet gegenwärtig im Museum zu Boston statt. Der von dem Vorstande der Kupferstichsammlung dieses Museums, Herrn S. R. Koehler, mit gewohnter Sorgfalt redigirte Katalog der Ausstellung führt 388 Nummern (oft mehrere Blätter und ganze Serien umfassend) von 23 Künstlerinnen auf, unter denen mehrere ca. 50 Nummern beigesteuert haben. Die Entwickelung der Radirkunst hat unter den künstlerisch thätigen Damen der Union erst in den letzten zwei Dezennien diesen Aufschwung genommen; das früheste Blatt der Ausstellung trägt das Datum 1869.

O. M. **Kunstgewerbemuseum in Berlin.** In der Ausstellung der Kunststickereien haben die modernen Arbeiten, um nicht durch Licht und Luft zu leiden, den Besitzern zurückgegeben werden müssen; dagegen sind mit Rücksicht auf das lebhafte Interesse, welches sich für die Ausstellung kund gab, die vorzüglichsten älteren Arbeiten noch im Lichthofe geblieben und durch weitere Stücke der Sammlung der Art vermehrt, daß wiederum alle Wände von Prachtwerken alter und orientalischer Stickerei angefüllt sind, welche, um nicht zu leiden, für gewöhnlich unter Verschluß gehalten und nur für Studienzwecke hervorgeholt werden. Es ist eine besondere Abteilung mittelalterlicher Wollenstickereien, eine zweite von Aufnäharbeiten, eine dritte von persischen Decken und Vorhängen, eine vierte von chinesisch-japanischen Arbeiten gebildet worden; die besonders kostbaren Stücke sind in den Schränken untergebracht.

Vermischte Nachrichten.

* **Über die Wiederholung der Sixtinischen Madonna von Raffael,** welche im Augsburger Kunstverein vom 12. bis 16. Nov. einen ungewöhnlich zahlreichen Besuch veranlaßte, wird uns von dort berichtet: Das auf Damast gemalte Bild besitzt dadurch eine erhöhte Bedeutung, daß nicht nur Technik und Material seine Entstehung in dieselbe Zeit, der das Dresdener Bild entstammt, verweisen, sondern weil es auch vermöge geistiger Kraft, Feinheit der Formen und Farbe weit über jeder fremden mechanischen Nachbildung steht. — Nach Mitteilung der Familie, von welcher Herr J. Badrutt, aus St. Moritz in Graubünden, das Bild auf Korsika erwarb, befand es sich bis Ende des vorigen Jahrhunderts, und zwar unter Raffaels Namen, im Besitze des Herzogs von Ferrara. — Daß ein solches Werk ganz vergessen werden konnte, läßt sich nur aus dem verdorbenen Zustande erklären, der seine Ausstellung sicher schon früh verwehrt haben mußte; denn die über die Verletzungen weit hinausgegangenen brutalen Übermalungen waren schon so erhärtet, daß die bedeckten Originalteile, z. B. die Engelsbrustbilder am Gesimse, wie Pentimenti wieder durchschimmerten. — Eine photographische Aufnahme vor der Restauration, mit welch letzterer der jetzige Besitzer den Gemälderestaurator Herrn A. Sesar in Augsburg betraute, zeigt die früheren Verletzungen und Entstellungen, von welchen glücklicherweise das wesentliche der Gruppirung verschont blieb, weil sich dieselben hauptsächlich auf die Enden der Bildfläche beschränkten. Die Aufnahme dient aber auch zur Vergleichung für die gewissenhafte und glücklich vollzogene Wiederherstellung, welche die volle originale Wirkung zurückgab. — Diese Wiederholung ist, wie schon erwähnt, keine mechanische. Unbeschadet der hohen Idee, die das Bild zur Bewunderung der Beschauer beseelt, sind manche nebensächliche Formen verändert, wie eben nur der schöpferische Geist in seiner reichen Ausdrucksweise den Gedanken unwillkürlich stets erneut, aber mit gleicher Macht wieder auszusprechen vermag. — Eine größere Abweichung findet sich jedoch beim heil. Sixtus, der als „Fürleger" hier die heil. Barbara überragt und durch diese hervorragende Stellung vorteilhaft zu der ganzen Gruppe beiträgt. Barbara ist keineswegs mit dieser Änderung in ihrer anmutsvollen Gestalt beeinträchtigt, sie neigt aber hier in ernsterer Demut ihr Antlitz vor der überwältigenden Erscheinung der Himmelskönigin mit dem Kinde. — Es wäre zu bedauern, wenn das herrliche Gemälde, für das der Besitzer schon hohe Angebote erhalten haben soll, in große Ferne geführt würde.

H. A. L. **Die Martin-Lutherkirche zu Dresden** ist am 10. November feierlich eingeweiht und damit auch das Innere der Kirche der öffentlichen Begutachtung erschlossen worden. Es ist höchst erfreulich zu sagen, daß der allgemeine Eindruck, dem man beim Betreten des neuen Gotteshauses erhält, ein durchaus günstiger ist, und daß derselbe auch bei längerer Betrachtung standhält. Die Ausnutzung des Raumes verdient alle Bewunderung. Während die Kirche, von außen gesehen, sich ziemlich klein und unscheinbar ausnimmt, verliert sich diese Empfindung sofort, wenn man durch das leider viel zu schmal geratene Hauptportal unter dem Turm in das Mittelschiff eintritt. Es fällt dann der Blick zunächst auf die wohldurchdachte, halbrunde, mit Glasgemälden ausgestattete Choranlage, in welcher der Altar seinen Platz gefunden hat. Wendet man dann, in der Mitte des Schiffes angelangt, das Auge rückwärts, so fesselt das treffliche Orgelwerk nicht minder als die dezente Ausmalung der Decke und der ornamentale Schmuck des Ganzen. Letzterer ist das Werk des Bildhauers Hafenohr, welcher bereits für die Johanniskirche und die amerikanische Kirche zu Dresden die Ornamente angefertigt hat. Im Verhältnis zum Altar ist offenbar die Kanzel viel zu groß geraten. In ihrem gegenwärtigen Zustande wirkt sie entschieden störend; doch ist zu hoffen, daß wenn die nur interimistisch angebrachte Brüstung durch die eigentliche, mit plastischem Schmuck versehene ersetzt sein wird, dieser Mangel weniger hervortreten wird. Es würde nicht schwer fallen, noch verschiedene Einzelheiten anzuführen, welche nicht allen Anforderungen des Geschmackes und der Stilreinheit entsprechen; doch fällt keine derselben so in das Gewicht, um das Verdienst der Architekten, der Herren Giese und Weidner, welche die Pläne zu dem Bau entworfen und die Oberleitung desselben in den Händen gehabt haben, und aller derer, die bei der Ausführung beteiligt waren, zu schmälern. Vielmehr überwiegt die Freude an der Vollendung des Gotteshauses, welches als Martin-Lutherkirche das würdigste Denkmal des Reformators in Dresden geworden ist, die kritischen Bedenken so sehr, daß wir statt ihrer allen an dem Werk thätig gewesenen Männern unseren herzlichsten Glückwunsch zu seiner tüchtigen Durchführung zurufen wollen.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Villari, P., Donatello und seine Werke. Festrede gehalten im Künstlerverein zu Florenz am Abend des 16. Mai 1887. 8⁰. 36 S. Jena 1887, G. Fischer.

Wessely, J. E., Kritische Verzeichnisse von Werken hervorragender Kupferstecher. I. Bd.: Georg Friedrich Schmidt. 108 S. — II. Bd.: Richard Earlom. 94 S. — III. Bd.: John Smith. 156 S. 8⁰. Hamburg. Haendcke & Lehmkuhl.

Havard, Henry, Dictionnaire de l'ameublement et de la décoration. Tome I. (A—C). 4⁰. 1086 Sp. mit vielen Illustrationen in und ausser dem Text. Paris, Maison Quantin.

von Hase, Oskar, Die Entwicklung des Buchgewerbes in Leipzig. kl. 8⁰. 56 S. Leipzig, G. Hedeler.

Commer, E., Festschrift zum Jubiläum Sr. H. Leo XIII. 8⁰. 216 S. Paderborn und Münster, Schoeningh.

Muff, Chr., Das Schöne. Ästhetische Betrachtungen für gebildete Kreise. 8⁰. 162 S. Halle a/S. 1888, Mühlmann.

Strzygowski, Josef, Cimabue und Rom. Funde und Forschungen zur Kunstgeschichte und zur Topographie der Stadt Rom. 8⁰. 242 S. 7 Tafeln und 4 Textillustrationen Wien 1888, Hölder. Mk. 10. —

Die Kunstdenkmäler des Grossherzogtums Baden, herausgegeben von Franz Xaver Kraus. I. Bd. Kreis Konstanz. Lex.-8⁰. 691 S. Mit zahlreichen Illustrationen. Freiburg i/Br. 1887, Mohr.

Talhofers Fechtbuch aus dem Jahre 1467. Gerichtliche und andere Zweikämpfe. Herausgegeben von G. Hergsell. 8⁰. 270 Tafeln. Prag, Calve'sche Buchh. geb. Mk. 60. —

Schmarsow, Giovanni Santi, der Vater Raphaels. 8⁰. 101 S. Mit 1 Lichtdruck. Berlin 1887, A. Haack.

Zeitschriften.

The Academy. Nr. 812.
Mr. Aulrey Hunt's pictures.

Allgemeine Kunst-Chronik. Nr. 47 u. 48.
Aus dem Wiener Kunstgewerbeverein. Von Jos. Folnesics.

The Magazine of Art. Dezember.
The progress of English art as shown at the Manchester Exhibition. Von Claude Philipps. — Studies in english costume. Von Richard Heath. (Mit Abbild.) — Glimpses of artist life. The royal academy schools. Von M. H. Spielmann. (Mit Abbild.) — Wolverhampton municipal art Gallery. Von Charles Whibley. (Mit Abbild.)

Die Kunst für Alle. 1. Dezember.
Über die Kunst in England. Von Herman Helferich. (Mit Abbild.)

Chronique des arts. 25. Nov.
Académie des inscriptions, séance publique annuelle. — Un Autographe de Barye.

Repertorium für Kunstwissenschaft. XI. Bd. 1. Heft.
Studien zur Geschichte der italienischen Kunst im 14. Jahrh. Von Heny Thode. — Die Monatscyklen der byzantinischen Kunst. Von Josef Strzygowski. — Der deutsche und niederländische Kupferstich des 15. Jahrh. in den kleineren Sammlungen. Von Max Lehrs. — Die Gemälde des Karl Andreas Ruthart in Graz. Von Josef Wastler.

Inserate.

F. Vieweg Editeur.

(Bouillon & Vieweg Successeurs.)

67, rue de Richelieu à Paris.

Soeben erschien:

Manuel

de

l'amateur d'estampes

contenant

1. **un dictionnaire des graveurs de toutes les nations;**
2. **un répertoire des estampes dont les auteurs ne sont connus que par des marques figurées;**
3. **un dictionnaire des monogrammes des graveurs;**
4. **une table des peintres, sculpteurs, architectes et dessinateurs;**
5. **une tables méthodique des estampes décrites** dans le Dictionnaire des graveurs et dans le Répertoire;

et précédé de

considérations sur l'histoire de la gravure

ses divers procédés, le choix des estampes, et la manière de les conserver par **M. Ch. Le Blanc.**

Ouvrage destiné à faire suite au

Manuel du libraire et de l'amateur de livres

par **M. J.-Ch. Brunet.**

10e Livraison: Pencz-Proger. gr. in -8. Fr. 4.50.

Nach längerer Unterbrechung bieten wir hier den Liebhabern die Fortsetzung des allgemein beliebten Manuel.

Die weiteren Lieferungen sind im Manuskript bereits fertig gestellt, sodass der praktische Führer in kurzer Zeit vollendet sein wird. — Zu beziehen durch alle Buchhandlungen. (6)

Paris, Oktober 1887. **F. Vieweg,**
Bouillon & Vieweg Successeurs.

Gemäldesaal in Frankfurt a. M.

Ausstellungen und Auktionen von Gemälden, Antiquitäten und Kunstgegenständen.

Kataloge auf Wunsch gratis und franko durch

Rudolf Bangel in Frankfurt a. M.

Kunst-Auktionsgeschäft gegr. 1869. (6

Kölner Gemäldeauktion.

Die Gemäldesammlung Sr. Exzellenz des Ministers a. D.

Michael von Kogalniceano in Bukarest

kommt am 9. und 10. Dezember durch den Unterzeichneten in Köln zur Versteigerung. Dieselbe enthält **ausgezeichnete Originalarbeiten älterer und neuerer Meister in vorzüglichen Qualitäten.** Der mit 4 Phototypien illustrirte Katalog (224 Nrn.) ist zu haben:

J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne) in Köln.

Kunsthandlung Hugo Grosser, Leipzig. Alleiniger Vertreter mit vollständigem Lager der Photographischen Anstalt von **Ad. Braun & Co.** in Dornach. **Kataloge. Musterbücher. Auswahlsendungen. Einrahmungen.** (16)

Kunsthandlung Hugo Grosser, Leipzig. Schnellste Besorgung aller Photographien und sonstiger Kunstsachen des In- und Auslandes, namentlich der schönen und billigen **Italienischen Photographien. Kataloge. Auswahlsendungen. Einrahmungen.** (16)

Verlag von T. O. Weigel in Leipzig.

Kunstgeschichte des Mittelalters

von

Dr. Franz von Reber

Direktor der Königl Bayer. Staatsgemälde-Galerie, ord. Professor an der Technischen Hochschule und Professor hon. c. an der Universität zu München.

Mit 422 Abbildungen.

1886. 2 Bände. Geheftet 16 Mark.
In einem Bande gebunden 18 Mark.

Die Aufgabe, welche sich der Verfasser bei Herausgabe dieses Buches gestellt hat: ein übersichtliches und klares Bild der Kunstentwickelung des Mittelalters zu geben, eine Aufgabe, welche zu den schwierigsten ihrer Art gehört, wenn sie auf beschränktem Raum ausgeführt werden soll, ist in vortrefflicher Weise gelöst. „Durch Klarheit der Darstellung" — sagt die „Weser-Zeitung — „und die Gründlichkeit der Forschung steht dies Buch als ein klassisches Meisterwerk da, vortrefflich besonders in der Anordnung des massenhaften Stoffes, zur Einführung in das Studium der mittelalterlichen Kunstgeschichte wie zur Anregung eigenen Weiterforschens und ebenso zur Wiederholung geschaffen". — (2)

Collection „Hoek".

Dessins
anciens et modernes.

Une charmante collection de

Gravures et Eaux-fortes

de l'école Française, Anglaise, Allemande, Hollandaise et Flamande.

Armes et autres curiosités des Indes Orientales.

Vente à **Amsterdam**, le 12 Decembre et jours suivants au domicile de **H. G. Bom**, Auctionaire, Warmoesstraat 35/40.

Le Catalogue (Redaction Française) se distribue au prix d'un Franc, franco.



Tanagra-Figuren.

Katalog mit 20 Illustrationen dieser „köstlichsten Publicationen des Kunsthandels" versendet gratis und franco

Fritz Gurlitt,
Kunsthandlung.
Berlin W.,
29 Behrenstrasse.

Modellirwachs

empfiehlt die Wachswarenfabrik

Joseph Gürtler,
Düsseldorf. (2)

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von August Pries in Leipzig.

23. Jahrgang. 1887/88.

Kunstchronik

Nr. 10. 15. Dezember.

Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

Herausgeber:

Carl v. Lützow und Arthur Pabst

Wien, Theresianumgasse 25. — Berlin, W. Kurfürstenstraße 3.

Expedition:

Leipzig: E. A. Seemann, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. Kühl, Jägerstr. 73.

Die Kunstchronik erscheint von Oktober bis Ende Juni wöchentlich, im Juli, August und September nur aller 14 Tage und kostet in Verbindung mit dem Kunstgewerbeblatt halbjährlich 6 Mark, ohne dasselbe ganzjährlich 8 Mark. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler in Leipzig, Wien, Berlin, München u. s. w. an.

Vom Christmarkt.

IV.

Freuet Euch des wahren Scheins,
Euch des ernsten Spieles;
Kein Lebendiges ist ein Eins,
Immer ist's ein Vieles.

Die Hast, mit der in unserer Zeit Ausstellung auf Ausstellung folgt, ist oft gerügt worden. In der That, die Fülle dessen, was uns die bildenden Künstler zur Schau bieten, ist erdrückend, und zu ruhigem Aufnehmen mangelt es uns an Zeit. Treibt man uns heute in den Kunstverein, so lockt uns morgen wer weiß welche andere Ausstellung, die das pinselnde oder meißelnde Bedürfnis unsrer thatenlustigen Künstler hervorgerufen hat. Wir freuen uns der mannigfachen Reize, verschaffen uns angenehme Stunden, aber das beste Gedächtnis spottet über den eitlen Willen, der da dauernde Anregungen, lebendige Erinnerungen nach Hause bringen möchte. Da kommen uns nun, dank der Findigkeit kunstsinniger Verleger, die vervielfältigenden Künste und Techniken zu Hilfe. Was in flüchtigen Stunden nur um unseren Beifall warb, bringen sie auf geduldiges Papier und verbreiten es schwarz auf weiß. Ist dieser künstlerische Niederschlag oft nur matt und ungefähr — was will denn er mehr, als Erinnerungsbilder in empfänglichen Gemütern oder neue Sehnsucht nach den Originalen wecken?

Auch die 24 guten Lichtdrucknachbildungen nach „Aquarellen, Pastellgemälden und Handzeichnungen der Dresdener internationalen Ausstellung 1887" (Dresden, Stengel & Markert) sind nur ein Abglanz einer farbenprächtigen Bilderwelt, wie sie in deutschen Landen nicht alle Tage dem Kunstfreunde geboten wird. Die Auswahl, welche Paul Schumann kurz eingeleitet hat, giebt eine gute Vorstellung von der Mannigfaltigkeit der technischen Weisen. Und die Verschiedenheit in der Auffassung deutscher, italienischer, belgischer und holländischer Meister tritt, so wenig auch geboten werden konnte, ziemlich deutlich zu Tage. Die äußere Ausstattung des Aquarellalbums ist ansprechend, nur hätte der Drucker dem Texte in so künstlerischer Gesellschaft wohl ein minder hausbackenes Gewand geben sollen.

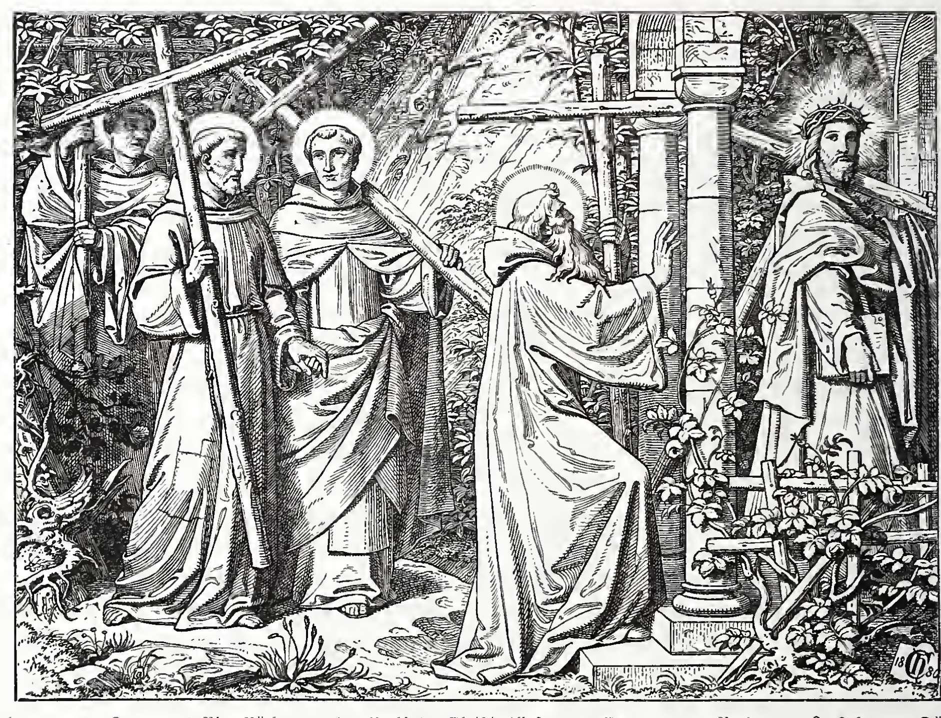
Ein Gold- und Silberkreuz, von einem Gewinde Passionsblumen in geschmackvoller Zeichnung umgeben, so strahlt uns Heinrich Hofmanns „Kommet zu mir!"[1]) entgegen. Die Mappe ist, wie das würdig ausgestattete Titelblatt verkündet, eine Festgabe für christliche Familien.

Der Künstler entwirft ein stimmungsvolles Bild von der Leidensgeschichte des Erlösers, tiefe Empfindung und wehmütig milde Auffassung vermählen sich mit anmutiger Komposition und einfach edler Zeichnung. Ohne Zweifel ist dieses Werk, dem der Verleger alle technische Sorgfalt angedeihen ließ, das beste von denen religiösen Charakters, welche dies Jahr in die Erscheinung getreten sind. Wo es auch hindringt, darf es dankbarer Anerkennung gewiß sein.

---

1) Verlag von C. T. Wiskott in Breslau. Preis 25 M.

Als wollt' er unsere Worte Lügen strafen, stellt sich in letzter Stunde ein wohlbekannter frommer Mann ein, der zur Weihnachtszeit ein buntes Ornat angelegt hat, dergleichen wir an ihm gar nicht gewohnt sind. Aber am Ton der Stimme, die alsbald ernsthafte „Ermahnungen zu einem geistlichen Leben" austeilt, erkennen wir ihn als Thomas von Kempen, dessen „Vier Bücher von der Nachfolge Christi" von der Hand des Düsseldorfer Malers Commans in Führichschem Geiste illustrirt sind. Genau so viel klaren Stimmungen zur Anschauung bringen. Aber sein Blick ist nicht rein, sein Herz nicht ruhig genug, als daß er sich romantischer Anwandlung entschlüge; nicht immer gelang es ihm die widerstreitenden Elemente zu bändigen, und an sich zu halten mit kleinlich moderner Schwärmerei. Dazu ist seine Gestaltung mehr weich als kräftig, wirkt dem entsprechend mehr mit farbiger Tönung als mit bestimmter Zeichnung, was seine Naturformen mitunter nahezu unnatürlich erscheinen läßt. Aber Kanoldt kennt seine



Aus Thomas von Kempens Vier Bücher von der Nachfolge Christi, illustr. von Commans. Verlag von L. Schwann, Düsseldorf.

Prunk, wie für ein so weltabgewandtes Erbauungsbuch noch zulässig ist, hat der Verleger (L. Schwann in Düsseldorf) auf das dem Inhalte nach wertvolle Werk gewendet, um es auch äußerlich wertvoll zu machen. Die fromme Schlichtheit der Holzschnitte und des Textes entsprechen einander vortrefflich, und die rote Linie um die Textseite, der letzte Rückstand alter Miniaturen, steht dem Werke recht gut. Sonst ist noch auf saubern Druck und gutes Papier besonderes Gewicht gelegt.

In klassische Gefilde lockt uns ein anderer Künstler von wohlbewährtem Rufe, Edmund Kanoldt. Seine mythologischen Landschaften, deren Wert A. Leschivo's begleitende Dichtungen freilich nicht steigern, lassen den gelehrigen Schüler Prellers deutlich erkennen. Wie der Meister möchte Kanoldt das Große, Bedeutende — Monumentale, möchten wir sagen — der heroischen Landschaft in ihren mächtigen Formen und Liebhaber! Unter den sinnigen Freunden antiker Dichtung, die in ihr das Anmutig-Zarte moderner Empfindung suchen, unter den Damen zumal, denen das Unbestimmte, Dämmerige geheimer Seelenregungen behagt, wird er sie finden, und sie werden ihm nach wie vor entgelten was „Kritiker-Nüchternheit" an dem Schüler Prellers tadelt. Die Lichtdrucke nach den Kanoldtschen Gemälden sind gut, wenn auch im Tone etwas monoton, und die Ausstattung des Bandes von pseudoklassischer Einfalt.

Die Werke der Tondichter zu illustriren, ist schon mehrfach versucht worden, aber wie begreiflich mit zweifelhaftem Erfolge. Und doch sollen auch sie, heute wo alles bildgeschmückt erscheint, in der bildenden Kunst nicht ganz leer ausgehen. Man hält sich an die Person und läßt der Sache ihren Lauf, man sammelt Porträts der bedeutenden Musiker, fügt ihnen die kurze Lebensschilderung bei und beschränkt

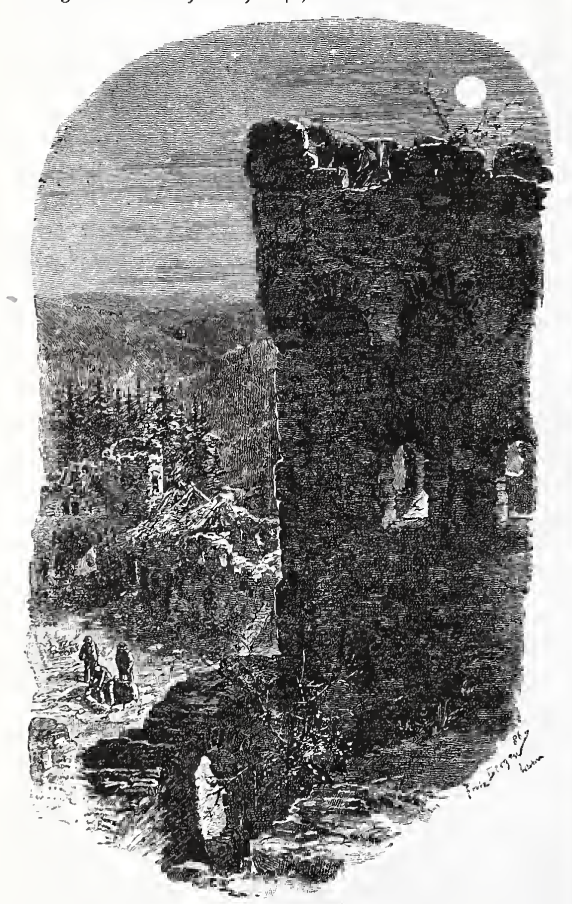
sich darauf in gelegentlichen Vignetten oder Kopfleisten durch die sinnige Anbringung von Instrumenten auf die Bethätigungskreise der Meister hinzuweisen. Das hat F. Wanderer, welcher den Hanslickschen Text zu den zwölf Phototypien „Deutscher Tondichter“ nach Originalgemälden von Karl Jäger mit Vignetten schmückte, gar nicht übel zu Wege gebracht. Gilt es Bach zu feiern, dann wird die Orgel in barock-rococo gezierter Kirche am Platze sein, betrachten wir Gluck, was bleibt dem denkenden Künstler anderes übrig als mit einem niedergestürzten Kapitell kompositer Ordnung, mit Mäandern und ähnlichem Bortenschmuck an Glucks klassizistische Absichten zu erinnern! Allerdings wird diese Symbolik um so schwieriger je mehr wir in das 19. Jahrhundert hineinschreiten. Schon bei Mozart mußte uns eine Ansicht von Salzburg Genüge thun, bei Wagner aber half sich der Künstler damit, daß er uns den Nibelungenschatz auf dem Rheingrund sehen ließ. Doch das ist Nebensächliches. Die Hauptsache sind die Porträts. Jäger hat sie mehr typisch als charakteristisch erfaßt und damit ihrer Weltläufigkeit ganz gewiß nicht geschadet.

Wer nach den wirklichen Porträts, wie sie uns in alten Zeichnungen und Stichen erhalten sind, sucht, muß schon vor eine andere Schmiede gehen; er betritt die Ruhmeshalle des allgemeinen historischen Porträtwerkes, herausgegeben von W. v. Seidlitz, von dem schon oft in diesen Blättern die Rede gewesen ist. Mit erneuter Lust kehren wir zu diesem Bildersaal, zu dieser Fülle der Gesichte zurück; denn es zieht immer umfassendere Kreise, junge und alte Vergangenheit wird gegenwärtig und manche liebe Schatten steigen auf. Die neueste Lieferung scheint allen Künsten zu dienen; ein dunkles Relief zeigt zunächst das energische Profil L. B. Alberti's, dann erscheint der Perückenkopf J. Hardouin-Mansarts, hierauf das Bild von Englands erstem Maler Sir Joshua Reynolds, ferner das gemütliche Antlitz Chodowiecki's, und endlich Wolfgang Amadeus Mozart; fast alle in gewissem Sinne Pfadfinder, Ausgangspunkte neuer Entwickelungen, gewaltige, nimmermüde Kräfte, denen große Aufgaben zugefallen waren. Selbst bis auf die kraftvollen Größen unserer Tage erstreckt sich das Werk, wie aus dem beigedruckten vorzüglichen Porträt des ehrfurchtgebietenden Feldmarschalls Moltke ersichtlich ist. Bisher sind 72 Lieferungen erschienen, die je 5 Blatt enthalten. Wir können bei dieser Gelegenheit dem Werke nur raschen Fortgang wünschen, da es nicht nur in Bezug auf Auswahl und Ausführung der Bilder, sondern auch in Ansehung des Textes sich auf der alten Höhe hält.

Aus dem Allg. histor. Porträtwerk, herausgegeben von W. v. Seidlitz.
(Verlagsanst. f. Kunst u. Wissenschaft, München.)

Man kennt das ehemals viel wiederholte Wort Jean Pauls, in welchem dieser zwei Wege, zur irdischen Glückseligkeit zu gelangen, angiebt; der eine sei kühnes Streben, Aufflug zur Höhe des Daseins, so daß man die Erde nur als kleines zierliches Gärtchen erkenne; der andere, gerade herabzufallen ins Gärtchen, wo alle Verdrießlichkeiten dieses Erdenrunds von Zaun, Baum und Strauch verhüllt werden, und der Gesichtskreis sich eng zusammenschließt. Zwischen beiden Arten zu wechseln, erklärte Jean Paul für das

Beste, aber auch für das Schwierigste. Wir können dies im Bilde gleich genießen, indem wir von den Gestalten, die auf der Menschheit Höhen wohnen, hinabsteigen in den stillen Wirkungskreis, den Carl Spitzweg uns enthüllt, in dem kein wilder Lärm erschallt und kein rastloses Ringen und Mühen, sondern stille Beschaulichkeit, milde sanfte Stimmung und launige Gemütlichkeit herrscht.



Aus Waldmann, Auf gefahrvollen Pfaden. (Verlag von J. M. Gebhardt, Leipzig.)

Nichts vermochte den einstigen Apotheker aus seiner stillen Behausung zu locken, „in geselligen Kreisen froh auszutauschen, was erhebt!“ Seine kleine originelle Welt war ihm genug. Er sagte es selbst in einem launigen „Zwiegespräch“:

„Nicht kleinste Freude noch auf Erden
Ist mir mein Stübchen spät bei Nacht.
Des Tages Mühsal und Beschwerden
Ein Buch mich dann vergessen macht ....
Verzeih, wenn so ich minder Nutzen,
Belehrung minder finden kann;
Doch wenn die Freunde dort sich dutzen,
Red' ich mich auch mit „Sie“ nicht an!“

Er kannte der Menschen seltsam Treiben, ihre kleinen Schwächen und Bosheiten, aber er hatte sie gern, sah sie mit liebevollem Auge an. Und ihm hatte die gütige Fee so herrliche Gaben verliehen, mitteilsam und herzgewinnend auszusprechen, was er gesehen und empfunden, wie nur den Auserlesenen ihrer Gunst. In den vorzüglichen Kupferreproduktionen, herausgegeben von Eugen Spitzweg und mit einem Vorwort von Friedrich Pecht (Die Spitzweg-Mappe, München, Braun & Schneider) liegt uns eine Anzahl von zwölf seiner köstlichsten Bildchen vor. Auf der Wanderschaft, welche dieselben mit vielen nicht minder liebenswürdigen Genossen durch die deutschen Lande machten, haben sie längst alle Herzen gewonnen und werden sich, des dürfen wir gewiß sein, unter den edelsten Weihnachtsgaben eine bleibende Stätte erobern. Die äußere Ausstattung des schönen Werkes ist ebenso originell wie gefällig.

Noch zwei Werke der Jugendlitteratur mögen hier eine kurze Würdigung erfahren, denen die Kunst des Illustrators, des Müncheners Fritz Bergen, eine die gewöhnliche Bildertechnik überragende Stellung anweist. Die „Lederstrumpf-Erzählungen“, welche A. Hummel dem James Fenimore Cooper frei nacherzählt hat, und die drei Erzählungen aus dem Gebirgs- und Waldleben „Auf gefahrvollen Pfaden“ von C. Waldmann (beide J. M. Gebhardts Verlag, Leipzig) sind mit zahlreichen Holzschnitten nach Bergenschen Zeichnungen verziert, die sich durch fesselnde Prägnanz und tüchtige Charakteristik vorteilhaft auszeichnen.

Kunstlitteratur und Kunsthandel.

Deutsche Kunst und Künstler der Gegenwart in Bild und Wort. Photogravüre-Prachtwerk. Text von Ludw. Pietsch. gr. 4. München, Fr. Hanfstängls Verlag.

W. L. Eine ansprechende Gabe, in elegantester Form anmutig und belehrend zugleich, ist das eben erschienene Album der Hanfstänglschen Verlagsanstalt, welches in vorzüglichen Photogravüren dreißig Bilder berühmter und beliebter deutscher Künstler zu einem reizenden Strauß vereinigt. Wir finden darunter großenteils gute Bekannte, zumeist von der vorjährigen Berliner Jubiläumsausstellung, darunter Meisterwerke wie Menzels Eisenwalzwerk, die Marine von Andreas Achenbach, die Menagerie von Paul Meyerheim, das entflohene Modell von Vautier, die feinempfundene Schachpartie von Holmberg, den dramatisch bewegten Sturm von Wopfner, und die herzbewegende Scene „Kriegsgefangen“ von Anton von Werner. Fritz von Uhde ist mit seinem Abendmahl, Otto Erdmann mit der Testamentseröffnung, Klaus Meyer mit den Würfelspielern, Fritz August Kaulbach mit seiner heil. Cäcilie, Hermann Kaulbach mit der Krönung der heil. Elisabeth vertreten. Aber auch an manchem Neuen fehlt es nicht; wir nennen die „Hoffnung“ von Kuno von Bodenhausen, „der ersten Liebe gold'ne Zeit“ von Alex. Liezen-Mayer, und „die erste Studienreise“ von Defregger, die freilich in der gelungenen Heliogravüre besser wirkt als im Original, wo der treffliche Meister (hoffentlich vorübergehend) nicht auf seiner vollen Höhe erscheint. Von unmittelbarster Komik ist wieder Eduard Grützner in seinem „Klostergeheimnis“, fein und graziös Toby Rosenthal in der „Tanzstunde unserer Großmütter“, frisch und lebensvoll Fritz Werner in seiner „Marketenderin zwischen den Regimentern Dessau und Bayreuth“. Wir nennen noch Karl Jutz mit seiner allerliebsten Schilderung der „unfolgsamen Kinder“, Arthur Thiele mit der ergreifenden Katastrophe „zu Tod verwundet“, Karl Sohn, der in

seinem „alten Hochzeitsbrauch“ ein reiches Kostümstück geliefert hat, L. Neubert, dessen Herbstlandschaft von stimmungsvoller Energie ist. Endlich sind Fr. Heyser durch „Fischer und Nixe“, Rudolf Epp durch eine liebenswürdige ländliche Idylle, Valentin, Sichel, Paul Wagner, Konrad Kiesel, Alfred Seifert durch gefällige Werke vertreten. Die Auswahl hält sich durchweg im Rahmen desjenigen Anschauungskreises, der den Stimmungen des größeren Publikums entspricht, und so fehlt es nicht an Reiz und Abwechselung. Der Text von Ludwig Pietsch erklärt in geschmackvoller Weise die Bilder, und bringt willkommene Notizen über Leben und Entwickelungsgang der Künstler. So ist in unterhaltender Form ein wertvoller Inhalt geboten, und das ganze Album, gediegen und schön nach Inhalt und Ausstattung, dürfte sich rasch überall Freunde erwerben.

x. — **Der Verein für Originalradirung in Berlin** wird noch im Monat Dezember d. J. das zweite Heft herausgeben. Dasselbe soll Radirungen von R. Eschke, H. Gude, Ed. Hildebrand, v. Kameke, H. Kohnert, Ad. Menzel, M. Seemann und F. Skarbina nebst einem durch eine Radirung von B. Mannfeld geschmückten Titelverzeichnis enthalten. Vom vorjährigen Vereinshefte sind die Ausgaben vor und mit der Schrift vergriffen, da die Mitgliederzahl im Laufe des Jahres erheblich zugenommen hat.

* **Die neuen Hanfstänglschen Photographien der Darmstädter Madonna** sind von der Bergsträßerschen Hofbuchhandlung in Darmstadt zu beziehen, welcher der Großherzog von Hessen das Recht des Vertriebes verliehen hat.

* **„Neue Beethoveniana“** ist der Titel eines gefällig ausgestatteten Buches, welches unser geehrter Mitarbeiter, Herr Dr. Th. Frimmel, soeben bei Gerold in Wien herausgegeben hat. Dasselbe enthält in dem Abschnitt über Beethovens äußere Erscheinung und seine Bildnisse eine Menge von beachtenswerten Details aus dem deutschen und namentlich dem Wiener Kunstleben der Jahre 1820—27. Als Titelkupfer ziert das Buch eine heliographische Reproduktion des Beethovenbildnisses von Blasius Hösel, welches in der Kupferstichlitteratur so gut wie unbekannt ist. Unter den Einzelheiten sei speziell auf die Diagnose der Streicherschen Büsten hingewiesen.

* **Das Prachtwerk: „Die vervielfältigende Kunst der Gegenwart,“** welches die „Gesellschaft für vervielfältigende Kunst“ in Wien unter der Redaktion C. v. Lützows seit zwei Jahren herausgiebt, ist mit dem eben erschienenen zwölften Hefte bis zum Abschluß des ersten Bandes gediehen. Dieser 274 Seiten starke, mit 254 Textillustrationen und 48 Tafeln ausgestattete Band enthält außer einer geschichtlichen Einleitung die erste bisher erschienene vollständige Übersicht über die Entwickelung und den gegenwärtigen Stand der Xylographie in Europa und Nordamerika. Jeder Abschnitt der nach Ländern geordneten Darstellung ist von einem speciell auf diesem Gebiete bewanderten Fachmann verfaßt und mit den Arbeiten der ersten lebenden Holzschneider geschmückt. — Im Februar 1888 beginnt das Erscheinen des zweiten Bandes, welcher in gleich umfassender Weise den Kupferstich behandeln wird.

* **Raffaels „Disputa“** ist nach J. v. Kellers berühmtem Stich von der „Gesellschaft für vervielfältigende Kunst“ in Wien in einer genau der Stichgröße ($64\frac{1}{2} \times 90$ cm) entsprechenden heliographischen Reproduktion vervielfältigt worden. Da die Originalplatte des Kellerschen Stichs bekanntlich bei dem Akademiebrande in Düsseldorf zu Grunde ging und die alten Abdrücke der Platte fast sämtlich in festen Händen sind, wird sich diese im k. k. militär-geographischen Institute zu Wien angefertigte höchst gelungene Reproduktion gewiß des Beifalls in weiten Kreisen zu erfreuen haben. Sie bildet das schönste Gegenstück zu Jakoby's „Schule von Athen“. Die Abdrücke mit Schrift auf chinesischem Papier kosten 30, auf weißem 24 Mark.

Kunst- und Gewerbevereine.

x. — **In Erfurt** hat sich seit Mitte Juni d. J. unter Vorsitz des Regierungspräsidenten v. Brauchitsch ein Verein für Kunst und Kunstgewerbe gebildet, welcher in den Räumen des städtischen Museums eine ständige Ausstellung unterhält. Der neue Verein hat sich dem „westlich der Elbe verbundenen Kunstvereine“ angeschlossen und wird schon im Jahre 1888 eine größere Kunstausstellung veranstalten.

Sammlungen und Ausstellungen.

O. M. **Im Berliner Kunstgewerbemuseum** sind für einige Zeit Fayencemalereien aus der Dresdener Fabrik von Villeroy & Boch ausgestellt. Darunter befindet sich das große Tableau, eine Antilopenjagd vorstellend, welches Paul Meyerheim für das Antilopenhaus des hiesigen zoologischen Gartens auf Leinwand gemalt hat und welches nun von Professor Wassili Timm mit ungewöhnlicher Meisterschaft auf Fayenceplatten dargestellt ist. Dieses Tableau ist ein Geschenk des Hauses Villeroy & Boch und des Herrn Timm an unseren Garten. — Zugleich ist eine Reihe anderer dekorativer Malereien desselben Ateliers ausgestellt, darunter sechzehn Füllungen von den sechzig, welche für die drei Subventionsdampfer Danzig, Lübeck, Stettin ausgeführt worden sind, sämtlich nach Entwürfen von Woldemar Friedrich, allegorische Figuren und Städteansichten in reichen ornamentalen Rahmen enthaltend; ferner Füllungen mit Blumenmalerei und weibliche Köpfe in flachem Relief, farbig bemalt; sowie eine Reihe runder Platten mit reizvollen weiblichen Köpfen und Brustbildern, sämtlich Werke von Professor Timm. Die Ausstellung dieser Arbeiten befindet sich im Lichthofe. — In der oberen Rotunde ist zugleich ein interessantes Produkt unserer Kolonien ausgestellt; es ist ein Kasten, der für Herrn Adolf von Hansemann aus 34 Holzarten gearbeitet ist, die sämtlich aus Kaiser Wilhelmsland in Neu-Guinea bezogen und hier neben dem Kasten in übersichtlichen Proben nebst Beschreibung ausgestellt sind.

Vermischte Nachrichten.

Aus Stuttgart. An den neuen Räumen im k. Kunstgebäude wird fortwährend gearbeitet. Im Hinblick auf den großen Umfang der Säle, die geschmückt werden sollen, geht allerdings die Arbeit nur langsam von statten, allein auf jeden Fall ist das ganze, so lange be- und erstrittene Werk gesichert, und es ist ein wahrhaft erhebender Eindruck, den man empfängt, wenn man durch diese hohen Hallen und festlichen Räume schreitet. Die Malerei wird von dem Dekorationsmaler Wörnle unter Leitung von Oberbaurat von Bock ausgeführt. Noch bis Neujahr wird der Saal mit den zehn Marmorsäulen, der bestimmt ist, die Werke der antiken Plastik aufzunehmen, fertig werden. Danach kommt der am Ende dieses Saales liegende Quersaal mit der Nische, analog dem schon seit einigen Jahren fertigen Saal für neuere Plastik, zur Vollendung. Im Frühjahr wird somit das ganze Erdgeschoß dem Publikum geöffnet werden können, während der Hauptraum des Gebäudes, der neue Festsaal, erst im Sommer seiner Bestimmung übergeben werden kann. Der alte Festsaal mit seinen unvollendeten Fresken geht an die Kupferstichsammlung über, welche dann den ganzen Mittelbau einnehmen wird. — In den letzten Wochen war das Hilfsmodell für die 3 Meter hohe Hauptfigur der Monumentalbrunnens auf dem Eugensplatz im Kunstgebäude aufgestellt. Der Brunnen, ein Werk des Stuttgarter Architekten und Bildhauers Otto Rieth in Berlin, wird auf der sogenannten Eugensplatte eine Lage von seltener Schönheit erhalten und vertragsmäßig im Mai des Jahres 1889 fertig sein. Die Kosten für das vom Verein zur Hebung der Kunst in Stuttgart angeregte Werk sind von der Königin von Württemberg übernommen. — Bildhauer Paul Müller, der Schöpfer der Eberhardsgruppe, hat das Modell für die auf Bestellung des Königs gefertigte Kolossalstatue des Herzogs Christoph v. Württemberg vollendet und ist jetzt mit den vier Reliefs am Piedestal beschäftigt; das Ganze soll zum fünfundzwanzigjährigen Regierungsjubiläum des Königs vollendet sein.

* **Die L. A. Riedingersche Bronzewarenfabrik in Augsburg** hat kürzlich einen Kronleuchter für die elektrische Beleuchtung des umgebauten Argentina-Theaters in Rom hergestellt. Das Etablissement, welches bekanntlich in hervorragender Art für große und schwierige Aufträge in dieser Richtung von nah und fern in Anspruch genommen ist,

verbindet stets mit praktischer und solider Ausführung den möglichsten Aufwand künstlerischen Schmuckes, der auch dieses neue Werk zu einer rühmenswerten Leistung erhebt. — Der Ingenieur des Etablissements, Herr Oskar Debreux, führte nach der Skizze eines italienischen Künstlers den einem Blumenkorb ähnlichen Kronleuchter aus. Blütengruppen aus sanft gefärbtem Glase umschlingen an neunzig elektrische Glühlampen, die oben ein Kranz von Akanthusblättern, ebenfalls von Glas, krönt, und den Schluß bilden Blätter und Früchte in Festonform, die wie die Arme und Hauptträgeteile aus verschieden abgetöntem Bronzeguß bestehen. Dieselben bringen mit den nicht prismatisch, sondern rund und oval gestalteten Gläsern durch die fein berechnete Gruppirung und Farbe bei voller Beleuchtung eine wahrhaft feenhafte Wirkung hervor.

Vom Kunstmarkt.

x. — **Die Gesellschaft für vervielfältigende Kunst** in Wien beabsichtigt die Holbeinsche Madonna in Darmstadt von Sonnenleiter stechen zu lassen und hat dazu von dem Großherzoge von Hessen die Genehmigung erhalten.

x. — **Von Menzels Albumblatt** zu dem Ehrenbürgerbriefe, welchen die Stadt Hamburg für den Stifter der reichen Sammlung englischer Gemälde in der Kunsthalle, G. C. Schwabe, hat anfertigen lassen, sind Photographien in verschiedenen Größen bei J. F. Richter in Hamburg erschienen.

x. **Leipziger Kunstauktion.** Alexander Danz in Leipzig bietet am 19. Dezember eine Reihe von Handzeichnungen moderner Künstler öffentlich aus. Der Katalog hat 93 Nummern und weist die Namen Feuerbach, Führich, Fortuny, Genelli, Ed. Hildebrandt, Menzel, L. Richter, M. v. Schwind, Steinle auf. In Vorbereitung befindet sich eine Versteigerung von Kartons von Peter v. Cornelius zu den Fresken in der alten Münchener Pinakothek. Die Auktion findet im Januar 1888 statt.

Zeitschriften.

The Academy. Nr. 813.
Professor Maspero. — „Die Fronica". Von Karl Pearson. — The age of the walls of Chester. Von W. Thompson Watkin.

Allgemeine Kunst-Chronik. Nr. 49.
Ungarisches Kunstleben.

L'Art. 1. December.
Salon de 1887. Von Paul Leroi. (Mit Abbild.) — Esquisse d'un voyage en Italie. Von C. de Fabriczy. (Mit Abbild.)

Ostdeutsches Kunstgewerbe-Blatt. No. 1.
Was wir wollen. — Die Kunstauffassung des Rococo. Von Hans Schliepmann. — Zwanglose Plaudereien aus dem Gebiete der Kunstschlosserei. Von Oskar Halfpaap.

The Portfolio. December.
Scottish painters. Von Walter Armstrong. (Mit Abbild.) — Lincoln's Inn. Von Lawrence Serle. (Mit Abbild.)

Mitteilungen des k. k. Österreich. Museums. November.
Enthüllungsfeier des Monumentes für R. v. Eitelberger im Österr. Museum. — Zur Geschichte des Möbels im 18. Jahrh. Von A. Riegl. — Die Formen des antiken Goldschmuckes. Von J. Folnesics.

Architektonische Rundschau. 1888. 2. Heft.
St. Ägidienkirche zu Nürnberg. Aufgenommen von E. Bischof. — Wohnhaus in Mannheim. Von Werle und Hartmann. — Treppen in Lübeck. Aufgenommen von W. Wendt. — Aussichtsturm. Von J. Martinet. — Hotelentwurf. Von Bruno Schmitz. — Das Stiftungshaus in Wien. Von Friedrich Freiherr von Schmidt. — Fassade des Ackerbau-Ministeriums in Paris. Von Brüne.

Gazette des Beaux-Arts. 1. Dezember.
Une tournée en Auvergne. Von Paul Mantz. (Mit Abbild.) — Le portrait peint en France. Von Henri Bouchot. (Mit Abbild.) — Une collection de terres-cuites grecques. Von Froehner. (Mit Abbild.) — Le vase arabe du Marquis Alfieri. Von Henri Lavoix. (Mit Abbild.) — Exposition des gravures du siècle. Von Henry de Chennevières. (Mit Abbild.)

Inserate.

XXXII. Leipziger Kunstauktion

von **Alexander Danz**

Gellertstraße 7.

Zur Versteigerung gelangt am 19. Dezember d. J.

eine Sammlung von kostbaren

Handzeichnungen moderner Künstler,

Blätter von **Cicery.** — **Deger.** — **Feuerbach.** — **Fortuny.** — **Führich.** — **Genelli.** — **Hildebrandt.** — **J. A. Koch.** — **H. Leutemann.** — **Lossow.** — **A. Menzel.** — **Ch. Mintrop.** — **Fr. Overbeck.** — **Pletsch.** — **Fr. Preller.** — **Ludwig Richter.** — **Roussoff.** — **M. v. Schwind** u. s. w.

Kataloge gratis. Etwaige Anfragen finden umgehend Erledigung.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Kunsthistorische Bilderbogen

Jetzt in 3 Ausgaben zu haben:

1. **Schulausgabe:** 104 Seiten. gr. 4. mit 489 Abbildungen. Geb. in Halblwd. M. 3. 60; dazu: *Einführung in die Kunstgeschichte* von **R. Graul.** 112 S. geb. M. 1. 40.
2. **Handausgabe:** 1. Altertum, geb. M. 3. 50. — 2. Mittelalter, geb. M. 3. 50. — 3. Neuzeit: Italien, geb. 4 M. — 4. Neuzeit: Der Norden, geb. 4 M. (Zusammen 167 Tafeln. qu. Folio, roh 11 M. geb. plano in Halbfr. 16 M.)

   Dazu: *Grundzüge der Kunstgeschichte*. von Anton Springer. I. Altertum geb. M. 1. 35. (II–IV erscheinen 1888).
3. **Gesamtausgabe:** 2 Bände mit 246 Tafeln qu Folio und Textbuch von Anton Springer. 2. Aufl. brosch. M 23. 50; geb. 2 Bände u. Textbuch M. 31. 50. (Ohne Textbuch M. 20. 50; geb. M. 27. 50.)

   Dazu 3 Supplemente:

   I. **Supplement;** *Das 19. Jahrhundert* (2. Aufl 82 Tafeln qu. Folio) mit Textbuch von Anton Springer. brosch. 8 M., geb. 12 M.

   II. **Supplement:** (Altertum, Mittelalter, Neuzeit) 60 Tafeln und 5 Farbendrucke qu. Folio. 8 M.; geb. M. 10. 60.

   III. **Supplement:** (Altertum, Mittelalter, Neuzeit) 84 Tafeln qu. Folio, darunter 8 Farbendrucke. 12 M.; geb. 15 M.

Ausführliche Prospekte gratis und franko.

Der Liller Mädchenkopf

(Tête de cire du temps de Raffael),

in Wachs farbig und getreu dem Original im Museum Wicar zu Lille nachgebildete Büste.

Vergl. Zeitschr. f. bild. Kunst Jahrg. 21. Heft 1.

Höhe 50 cm. Preis M. 50. Verpackung M. 3.

Zu beziehen von

Fritz Gurlitt, Kunsthandlung, Berlin, W. 29 Behrenstrasse.

Von meinem soeben erschienenen

Kunstlager-Katalog XIII

(worin 2085 Nummern Radirungen, Kupferstiche und Holzschnitte älterer und neuerer Meister — darunter 97 Nummern **Ridinger'scher** Werke und Stiche — sowie seltene Lithographien aus den ersten Jahrzehnten unseres Jahrhunderts verzeichnet sind) stehen Sammlern solcher Kunstblätter Exemplare umsonst zu Diensten.

Dresden, den 26. November 1887.

Franz Meyer, Kunsthändler.
Seminarstrasse 7. (3)

Paul Sonntag,
Kunstverlag in Berlin S. 14.,
Alexandrinenstraße 51.

Soeben erschien:

Neapel.

Original-Radirung

von

Fritz Krostewitz.

Bildgröße: 54 : 74 cm.

Remarquedrucke auf Japanpapier mit eigenhändiger Unterschrift des Künstlers: 126 *M* ord.

Mit der Schrift, Chine: 30 *M.* ord.

Gegenstück zu:

Athen mit der Akropolis.

Nestel p. Lincke sc.

Kunst-Antiquariats-Katalog XIII.

I. Galante französische, englische etc. Blätter des vorigen Jahrhunderts in Kupferstichen, Farbendrucken und Maler-Radirungen von Rembrandt-Ridinger, Waterloo etc.
II. Madonnen und Heilige. Darstellungen aus der biblischen Geschichte.
III. Porträts: Künstler, Dichter, Fürsten, Päpste, Gelehrte etc.
IV. Oelgemälde, Handzeichnungen, Aquarelle.
V. Kunsthandbücher, Pracht- und Kupferwerke.

gratis und franko.

Modellirwachs

empfiehlt die Wachswarenfabrik

Joseph Gürtler,
Düsseldorf. (3)

AD. BRAUN & Cie. in DORNACH i. Els. und PARIS,

photogr. Kunstanstalt und Verlagshandlung.

P. P.

Soeben erscheint in neuer bedeutend vermehrter Auflage der

vollständige Verlagskatalog

(1887)

unserer sämtlichen unveränderlichen Kohlephotographien und Heliogravüren nach Gemälden, Handzeichnungen und Skulpturen älterer und neuerer Meister.
Ein Band von ca. 600 Seiten gr. Okt. mit mehreren Illustrationen.
Preis geh. Mk. 4.—; geb. Mk. 4.80.

Das Verzeichnis der bei uns bisher erschienenen und im kompleten Verlagskatalog beschriebenen Publikationen wird auf Verlangen gratis und franko zugeschickt. (41)

Dornach i. Els., Dezember 1886.

Die Verlagshandlung **Ad. Braun & Cie.**

Berliner Kunst-Auktion.

Nach dem Ableben des letzten Besitzers der Firma **Friedrich Meyer** kommt das gesammte Lager zum Teil sehr wertvoller **antiker Kunstsachen** der allerverschiedensten Art im Januar erbteilungshalber zum meistbietenden Verkauf. Unter den Gegenständen befinden sich sehr wertvolle Porzellane, getriebenes Silber, Pendülen, Rococo- und Renaissance-Möbel, byzantinische und orientalische Altertümer, eine wertvolle Krugsammlung, worunter Hauptstücke der f. Z. in Köln versteigerten Sammlung Disch, ferner Miniaturen, Emaillen, Bronzen, Waffen und vieles andere. Außerdem kommt die Privatsammlung **alter Gemälde**, wobei ein bedeutendes Bild von Jacob Ruysdael, und die sehr **kostbare Medaillen-Sammlung** mit zur Auktion. Der Katalog wird nach vorheriger Bestellung sofort nach Erscheinen gratis versandt.

Der vereidete königliche und städtische Auktions-Kommissar für Kunstsachen und Bücher

Rudolph Lepke.

Berlin SW., Kochstraße 28/29. Kunst-Auktionshaus.

Kunsthandlung Hugo Grosser, Leipzig. Alleiniger Vertreter mit vollständigem Lager der Photographischen Anstalt von **Ad. Braun & Co.** in Dornach.
Kataloge. Musterbücher. Auswahlsendungen. Einrahmungen. (17)

Kupferstiche,

Holzschnitte und Originalzeichnungen

Alter Meister,

Historienblätter

zur brandenburgisch - preussischen Staatengeschichte, sowie

Berolinensia

kaufen in ganzen Sammlungen oder auch in einzelnen, gut erhaltenen Exemplaren, zu wertentsprechenden Preisen

Amsler & Ruthardt,

Kunstantiquariat, (38)
Berlin, W., Behrenstr. 29a.

Carl Triepel

KUNSTHANDLUNG, BERLIN

Jerusalemerstr. 13, am Dönhofsplatz.

Gemälde und Handzeichnungen alter Meister. (5)

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

HOLBEIN und seine Zeit.

Von

Alfred Woltmann.

Zweite, umgearbeitete Auflage.

Mit vielen Illustrationen.

geb. 15 Mark 50 Pf.

Verlag von T. O. Weigel in Leipzig.

Kunstgeschichte des Mittelalters

von

Dr. Franz von Reber

Direktor der Königl Bayer. Staatsgemälde-Galerie, ord. Professor an der Technischen Hochschule und Professor hon. c. an der Universität zu München.

Mit 422 Abbildungen.

1886. 2 Bände. Geheftet 16 Mark.
In einem Bande gebunden 18 Mark.

Die Aufgabe, welche sich der Verfasser bei Herausgabe dieses Buches gestellt hat: ein übersichtliches und klares Bild der Kunstentwickelung des Mittelalters zu geben, eine Aufgabe, welche zu den schwierigsten ihrer Art gehört, wenn sie auf beschränktem Raum ausgeführt werden soll, ist in vortrefflicher Weise gelöst. „Durch Klarheit der Darstellung" — sagt die „Weser-Zeitung" — „und die Gründlichkeit der Forschung steht dies Buch als ein klassisches Meisterwerk da, vortrefflich besonders in der Anordnung des massenhaften Stoffes, zur Einführung in das Studium der mittelalterlichen Kunstgeschichte wie zur Anregung eigenen Weiterforschens und ebenso zur Wiederholung geschaffen". — (3)

Hildebrandts Aquarelle

Chromo-Faksimiles von R. Steinbock.
Erdreise, 34 Bl.; **Europa** 14 Bl.;
Neue Folge, 20 Bl. gr. Fol.
Einzeln à 12 M., von 6 **Bl. an nur 9 M.**
Vollständige Verzeichnisse gratis.
Prachtmappe dazu 20 M.

Meisterwerke der Aquarellmalerei.

Chromo-Faksimiles von R. Steinbock nach den Aquarellen v. **A. Achenbach, R. Alt, E. Hildebrandt** u. a.
10 Bl. gr. Fol. in Kartonmappe statt 100 M. **nur 40 M.**

Bernh. Mannfelds Original-Radirungen.

Heidelberg und **Köln.** Gegenstücke. Bildgröße 105:75 cm. Einzeln à 40 M., beide Blätter zusammen **nur 70 M.**
Lorelei und **Rheingrafenstein.** Gegenstücke. Bildgröße 63 : 49 cm.
Jedes Blatt 15 M., chines. Pap. 20 M., **vor** der Schrift 30 M., Künstlerdrucke Nr. 1—25 40 M.

Verlag von Raimund Mitscher,
Berlin SW., Wilhelmstr. 9; zu beziehen durch jede Kunst- und Buchhandlung.

Augenblicksbilder.

Denkwürdige Momente aus dem Leben des Kaisers und des Kronprinzen.
Manöverscenen und neue Tierbilder:
Edle Pferde, Hirsche, Rehe, Füchse etc.
Kabin. à M. 1. Illustr. Katalog 50 Pfg.
Ottomar Anschütz, Lissa (Posen).

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von August Pries in Leipzig.

23. Jahrgang. 1887/88.

Kunstchronik

Nr. 11. 22. Dezember.

Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

Herausgeber:

Carl v. Lützow und Arthur Pabst

Wien, Theresianumgasse 25. Berlin, W. Kurfürstenstraße 3.

Expedition:

Leipzig: E. A. Seemann, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. Kühl, Jägerstr. 73.

Die Kunstchronik erscheint von Oktober bis Ende Juni wöchentlich, im Juli, August und September nur aller 14 Tage und kostet in Verbindung mit dem Kunstgewerbeblatt halbjährlich 6 Mark, ohne dasselbe ganzjährlich 8 Mark. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler in Leipzig, Wien, Berlin, München u. s. w. an.

Düsseldorfer Ausstellungen.

Mitte Dezember 1887.

Die Kollektivausstellung von Aquarellen und Handzeichnungen der Düsseldorfer Künstler in Dresden ist jetzt in der Kunsthalle dem heimischen Publikum vorgeführt und macht einen außerordentlich günstigen, ja in ihrer Gesamtheit hochbedeutenden Eindruck.

Als Meister ersten Ranges bringt sich Wilhelm Sohn durch eine Reihe von Studien und Kompositionen allen denen in Erinnerung, welche an eine eigene produktive Thätigkeit des Künstlers kaum mehr glauben wollen. In diesen Kohlenzeichnungen, die mit Kreide bis zur höchsten Vollendung ausgeführt sind, zeigt er sich des Ausdruckes vom stilvollen, strengen Ernst bis zur anmutigsten Schelmerei, wie sie in schönen jungen Weibern des Volkes bei den Holländern zu graziöser Erscheinung kommt, als eindringender und feiner Beobachter mächtig. Die Studien zu dem großen Bilde, dessen Vollendung von Jahr zu Jahr auf sich warten läßt, weil der Meister sich mit seinem Schaffen auf die Dauer niemals genug zu thun vermag, werden die Ansprüche an das problematische Werk nur noch steigern. Die sitzende Mutter, der Vater mit Tochter und Sohn, die beiden Knaben, welche in dem Bilde, jedes in seiner stark ausgeprägten Art, der Erteilung des Abendmahls an die jugendliche Kranke beiwohnen, erscheinen hier in der Größe des künstlerischen Stils als Einzelkompositionen von fesselnder Anziehungskraft. Die Behandlung erzielt in ihrer durchaus würdigen und eigenartigen Eleganz koloristische Wirkungen, die wohl bisher mit gleichen Mitteln nicht erreicht, ja selbst niemals angestrebt wurden. In wundervollem Gegensatz erscheinen die lichten Darstellungen eines jungen Austernmädchens und einer nicht minder reizvollen Fischverkäuferin, Produktionen, wie sie in Deutschland fast nie versucht werden, ohne in unkünstlerische Sinnlichkeit oder fehlgreifende Plumpheit umzuschlagen. Das Vermögen, den Reiz der weiblichen Erscheinung, unter Wahrung aller Rechte der großen Kunst, zu einer den Künstler wie den Laien gleich fesselnden Erscheinung zu bringen, besitzt in Düsseldorf kein anderer in dem Maße wie Wilhelm Sohn, und aus seinen Zeichnungen weht ein Duft der Ursprünglichkeit, der bei der Übertragung ins Bild durch immer neue Eingriffe in das bereits Geschaffene sich wesentlich abschwächt. — Ein Idealporträt von des Meisters vor wenigen Jahren verstorbener Frau, der Tochter des alten Carl Sohn, würde zu weit stärkerer Wirkung gelangen, wenn ihm der Künstler nicht die gefährliche Nachbarschaft der beiden eben erwähnten modernen Lichterscheinungen gegeben hätte. In dem Atelier war der Eindruck ein ganz außerordentlicher. Der lorbeerumkränzte Kopf, der sich vom dunklen Gebüsch in mildem Glanze abhebt, gewinnt durch die irislosen Augen etwas Übersinnliches, man ahnt den Blick in die Ewigkeit.

Gebhardt hat zwei seiner Kartons für Loccum, die Hochzeit zu Cana und die Ehebrecherin vor Christus, sowie die farbigen Entwürfe zu anderen Darstellungen des Cyklus und eine Farbenskizze mit der

Bergpredigt und der Predigt Johannes des Täufers in vollständiger architektonischer Anordnung ausgestellt. Das früher ausgesprochene Urteil über diese Arbeiten wird durch die erneute Betrachtung nicht schwankend gemacht. Der Reichtum an bürgerlich realistischen Episoden, welche übrigens in den beiden zuletzt genannten Darstellungen auch nur spärlich zur Wirkung kommen, entschädigt nicht für den gänzlichen Mangel an monumentaler Würde. Die in einen Knoten geschlungene Ehebrecherin erscheint wie ein pathologisches Objekt, an dem der Professor seinen äußerst wißbegierigen und des lebhaftesten Ausdruckes fähigen Zuhörern vordemonstrirt. Unverständlich ist der hohe Standpunkt des Beschauers bei einem Bilde, welches er von unten betrachten soll, zumal dieser Standpunkt von denen bei den anderen Darstellungen genommenen abweicht. Die farbige Architektur endlich zeigt eine Disharmonie in den Gegensätzen von Grün und Blau, die der Künstler mit den leichter verschmelzenden Kaseinfarben bei der Ausführung sicher überwinden wird. — Dagegen weilt man mit voller Bewunderung bei einer Federzeichnung, die wohl älteren Datums ist, jedenfalls aber zu den schönsten und gefühlreinsten Arbeiten des Meisters zählt. Die Seele eines Mönches — ob eine bestimmte Persönlichkeit gedacht ist, bliebe festzustellen — wird von Engeln in der Nacht zum Himmel emporgetragen. Darunter der Friedhof des Klosters mit einem am Grabe des Verewigten trauernden Bruder. Wenn auch die künstlerische Beeinflussung durch den Dürerschen Holzschnitt unverkennbar bleibt, so kommt doch die eigene Kraft zu vollgültiger und äußerst wohlthuender Erscheinung. Das ist echte Empfindung. Nicht minder imposant und anziehend zugleich erscheint Gebhardts Kunst in den ausgestellten Studienköpfen. — Interessant ist der Vergleich mit den analogen Arbeiten Arthur Kampfs. Gebhardt sieht in der zu bannenden Erscheinung nur gewisse bestimmende Hauptsachen. Eine Schwingung, die für den Charakter ohne Bedeutung ist, übergeht er. Der Strich fährt in energischem Ruck vom Ausgang zum Ziel über alle Hindernisse hinweg; er ordnet sich die Natur unter. Kampf geht ihr mit liebevoller Beobachtung bis in die kleinsten Formen nach. Bei beiden ist das Resultat ein Bewunderung erregendes, der Gegensatz etwa wie zwischen Dürer und Holbein. Kampfs Studienköpfe gehören dem Freskobilde an, welches er als Sieger der Biele-Kalkhorststiftung in Düren ausführt, eine Reihe von singenden Schnauzbärten aus der Schlacht bei Leuthen. Auch Handstudien und Akte, welche Kampf ausgestellt hat, zeigen diesen jungen Künstler in einer Stärke, die ihm den sichern Fortgang auf jeder Bahn gewährleistet.

Die Studien nach der Natur von E. Schwabe, dessen Bild: „Eine politische Frage“ durch Schenkung des Herrn Regierungsrats Wätjen in den Besitz der städtischen Galerie übergegangen ist, erweisen aufs neue die eminente Befähigung des Künstlers, charakteristische Erscheinungen in der Porträtdarstellung zu erfassen und wiederzugeben, lassen aber auch in der etwas kleinlichen und tastenden Behandlung die Grenzen erkennen, die ihm im Vergleich mit der Meisterschaft Kampfs vorerst noch gezogen sind.

Der außerordentliche Erfolg, welchen Walter Petersen mit seiner ein Begräbnis bei stürmischem Regenwetter schildernden Aquarelle (s. die Abbildg. in der Zeitschrift) in Dresden gehabt hat, wird auch hier als ein voll berechtigter anerkannt. Die melancholische Stimmung empfängt das künstlerische Gleichgewicht durch die Kraft der naturpoetischen Auffassung und den maßvollen Humor, der in dem Kampf der Cylinder mit den Elementen anklingt.

In Alexander Frenz lernen wir eine problematische Künstlernatur kennen, deren unbestimmte Ausdrucksweise fast ebenso sehr anzieht wie sie unbefriedigt läßt. Wenn der Künstler, wie zu hoffen steht, einen der Herrschaft fähigen Grad des Könnens erreicht haben wird, dürften diese in der ersten Anlage verschwimmenden phantasievollen Kompositionen im Stile Böcklins von den Liebhabern eifrig gesucht werden.

Professor Carl Müller hat drei Kartons und neun dazu gehörige Handzeichnungen zu einer nicht ausgeführten Krönung der Maria ausgestellt. Die Engelchöre mehr noch als die Hauptdarstellung erweisen in ihrer dem Fra Angelico verwandten, aber keineswegs nachempfundenen Anmut und Seligkeit, wie schlimm es für die Kunst wäre, wenn dieser einst reiche Früchte tragende Zweig der religiösen Malerei in Deutschland absterben sollte. Wer will es auf sich nehmen, dem Bedürfnis der großen katholischen Kreise eine gleich stark und sicher auf dem Boden echter Kunst stehende Nahrung zuzuführen, ohne welche die religiös angeregte Phantasie nicht vermeiden kann, Befriedigung in fabrikmäßig hergestellten, jeden Kunsttrieb ertötenden Abbildern zu suchen?

Unter den figürlichen Studien fallen zunächst noch zwei von B. Vautier auf, meisterhaft und liebenswürdig wie alles, was dem unmittelbaren Impulse dieses Künstlers seine Entstehung verdankt, sodann eine größere Anzahl aus der Mappe Hiddemanns, durch Kraft, Schlichtheit und unmittelbare Empfindung gleich ausgezeichnet.

Bei G. von Bochmann, Hugo Mühlig und Th. Rocholl gewinnt schon die Landschaft das Übergewicht. Verwandt sind sie durch die Art der feinen

Behandlung, wenn auch in ihren künstlerischen Resultaten grundverschieden. Bochmann, der reine Naturalist, aber als solcher ein Meister ersten Ranges, Mühlig ein ausgezeichneter Charakteristiker voll gesunden Humors, der seine reizvollen Landschaften durch das menschliche Leben mit novellistischem Reiz erfüllt, Rocholl, der Poet, der in einem Cyklus „Waldeinsamkeit" uns einen höchst anziehenden Nachklang einer hinter ihm liegenden Empfindungsperiode bietet. Er zeichnet mit der Feder in einer hellen Radirungen entsprechenden Art, die, obgleich oft verwendet, doch bei ihm in ganz besonders glücklicher Originalität zur Geltung kommt. Durch ein größeres Pastellbild: Esthnische Bauern am Strandhause, in welchem das wieder zu Ehren kommende Material sich als ein äußerst dankbares in der Hand des Meisters erweist, ragt aber die Kunst Bochmanns über die verwandten Leistungen mächtig empor und nimmt in der Ausstellung einen der ersten Plätze für sich in Anspruch.

Daß Carl Gehrts bei einem solchen Anlaß die Beachtung in ganz besonderem Grade auf sich ziehen würde, konnte nicht zweifelhaft sein. Phantasievolle Gedanken in harmonisch durchgeführter Komposition mit dem ihm wie wenig andern in Deutschland zu Gebote stehenden Mitteln einer glänzenden Aquarellirung wiederzugeben, ist schon lange ein Vorrecht, dessen treue und fleißige Ausübung ihm in der deutschen Kunst einen unbestrittenen Ehrenplatz verschafft hat. Wenn man bedauert, daß seine künstlerische Ausbildung ihn nicht zu größerer Formensicherheit vorschreiten ließ, so verkennt man die Eigenartigkeit seiner künstlerischen Begabung. Sie hätte einen harten Eingriff strenger Schulung vielleicht gar nicht vertragen, zum mindesten nicht als künstlerische Triebkraft benutzen können, ohne den Farbenstaub ihrer schillernden Schmetterlingsflügel daran zu wagen. Was hätten Ludwig Richter und Moritz von Schwind wohl von der Strenge eines Michelangelo oder dem Formensinn eines Leonardo profitiren können? In ihrem Formendilettantismus wurden sie groß, und Gehrts ist allmählich doch zu größerer Beherrschung im Einzelnen gelangt als jene beiden. Die vier Entwürfe für ein hiesiges neues Café, Handel und Industrie, Kunst und Wissenschaft[1]) darstellend, sind von so fesselndem koloristischen Reiz, daß man zum Genusse der Kompositionen kaum Zeit gewinnt. Aber auch die Entwürfe zu dem „Hochzeitsmärchen" der letzten Malkastenredoute erwecken für die Meisterschaft Bewunderung, mit der Gehrts seine dichterischen Phantasien in die Erscheinung zaubert. Die Ausstellung seiner nunmehr zur Ausführung angenommenen Entwürfe für Wandmalereien in der Kunsthalle steht unmittelbar bevor und wird Gelegenheit geben, den liebenswürdigen Künstler auf dem Gebiete der monumentalen Kunst als eine ganz originelle Erscheinung schätzen zu lernen.

Unter den Arbeiten von Adolf Schmitz fesselt eine Aquarellskizze: Venus und Amor, in der französischen Empfindungsweise des vorigen Jahrhunderts durch Leichtigkeit und Anmut.

Alb. Baur hat Illustrationen zum Nibelungenliede (Fries-Komposition: „Wie die Herren alle gen Heunen fuoren") und zu Schillers Tell, einige gezeichnete Studien und vier größere Entwürfe zur Ausschmückung eines industriellen Pavillons ausgestellt. Bei dem oft gewürdigten Verdienste des Künstlers, welches auch in diesen Arbeiten zur Geltung kommt, fügen sie sich doch in den Rahmen der Ausstellung, deren Signatur unmittelbare künstlerische Empfindung ist, nicht recht ein. — Ähnliches ist von den Kompositionen Fritz Roebers: Der Rhein mit seinen Nymphen u. s. w. und der Triumphzug des Handels, zu sagen. Dagegen fehlt es einer Gouache von Ernst Roeber, Numa bei der Nymphe Egeria darstellend, keineswegs an eigenartig empfundener Naturpoesie und unmittelbarer Wirkung.

Peter von Krafft kommt mit seinem Festtage (Kinderscene) und dem in seiner Kleinheit gar zu sehr verschwindenden Entwurf zu einem Kegelbahnbilde nicht recht zur Geltung. Veredlung des Geschmackes ist diesem reichen Talent vor allem notwendig.

In erfreulichstem Fortschritt zeigt sich Adolf Lins, dessen Einzelaquarell: „Ungebetene Gäste" ebenso sehr wie ein bei Schulte ausgestelltes Bild: Parademarsch von Kindern in einer (hessischen) Dorfstraße, dem Spezialisten und treuen Beobachter der Gänse das beste Zeugnis ausstellt. Der Humor dieses Künstlers würde bei seiner frischen Darstellungskraft noch viel wirksamer sein, wenn er weniger scharf betonte.

Ohne Rahmen, an den Pfosten einer Durchgangsthüre genagelt, fleckig und ruinirt erscheint hier wieder die Erstlingsarbeit eines Künstlers, welche mir auch in ihrem heutigen unscheinbaren Auftreten einen gleich großen Eindruck gewährt wie bei dem ersten Begegnen. Liebergs „Jeremias", ein Entwurf in Kohle, dem später das gänzlich umgearbeitete, trotz mancher Abschwächung immerhin sehr bedeutende Bild seine Entstehung verdankt, gehört zu den fesselndsten und selbständigsten Erscheinungen der modernen deutschen Kunst. Die Auffassung des klassischen Judentums entspringt aus der Stärke des religiösen Bewußtseins, die sich mit einer von allen fremden Einflüssen ver-

1) Die beiden letzten Darstellungen sollen im nächsten Hefte der Zeitschrift für bildende Kunst den Lesern in Holzschnitt vorgeführt werden. Anm. der Red.

schont gebliebenen künstlerischen Intuition wunderbar verbündet hat. Und doch ist keine Gewähr geleistet, daß diese phänomenale Erscheinung zu künstlerischer Reise gelangt. Ob in der Künstlernatur Liebergs die zum Lernen erforderliche Ausdauer steckt, ist jedenfalls fraglich, sicher aber, daß er viel zu wenig gelernt hat, um für seine Phantasie im Orient mit Erfolg künstlerische Nahrung zu suchen.

(Schluß folgt.)

Kunstlitteratur und Kunsthandel.

Die Galerie des Städelschen Kunstinstitutes zu Frankfurt, im unveränderlichen Kohledruck herausgegeben von Ad. Braun & Comp., Dornach. 107 Blatt in 3 Lieferungen.

R. Das Städelsche Institut zu Frankfurt a. M. ist in der letzten Zeit mehrere Male und nicht immer in erfreulicher Weise Gegenstand öffentlicher Aufmerksamkeit gewesen. Erst war die gesamte Künstlerschaft Frankfurts mit der Administration der vaterstädtischen Kunstanstalt in einen ziemlich lebhaften Streit über Neubesetzung der Inspektorstelle verwickelt; dann wurde der Galerie der Vorwurf gemacht, eine unverhältnismäßig große Anzahl Gemälde mit gefälschten Bezeichnungen zu enthalten. Der erstere Streit ist resultatlos im Sande verlaufen: die Administration, im Gefühl ihrer „unverantwortlichen" Machtstellung, hat sich nicht veranlaßt gesehen, von ihren Beschlüssen abzugehen. Die zweite Anklage hat lebhafte Proteste gegen die Spitzmarke einer „gefälschten Galerie" hervorgerufen, ohne daß die angeregte Frage bis jetzt einen allseitig befriedigenden Abschluß gefunden hätte. Um so zeitgemäßer erscheint die oben genannte neueste Publikation der Firma Braun, welche die Städelsche Gemäldesammlung in der würdigsten Weise reproduzirt, und hiermit allen Kunstfreunden das Studium dieser höchst bedeutenden Galerie und die Bildung einer eigenen Meinung über manche sie betreffenden kritischen Fragen fortan erleichtert. Daß die Wiedergabe der Bilder auf der Höhe des heutzutage Erreichbaren steht, ist bei Adolf Braun selbstverständlich. Durch den schon früher (z. B. bei den Harlemer Bildern) versuchten Druck mancher Platten in einem warmen lichten Braun statt des tiefen Schwarz des Kohlendruckes ist es möglich geworden, der Farbenstimmung einzelner Bilder mehr gerecht zu werden. Wir verweisen z. B. auf Fiesole's Madonna mit den singenden Engeln, das Temperabild einer Florentinerin, das Interieur von P. de Hooghe u. a. Aus dem gesamten Besitz des Städelschen Institutes sind 107 Nummern zur Wiedergabe ausgewählt, mit strenger Beschränkung auf die der Geschichte der Kunst wie der vergleichenden Kritik wichtigsten Bilder. Das Werk wird in drei Lieferungen ausgegeben, von denen die erste uns vorliegt; Druck und Ausstattung sind die bekannten und bewährten, wobei auch wieder eine Prachtausgabe auf holländischem Papier vorgesehen ist, die manch schönes Blatt zum Zimmerschmuck liefert. Der Katalog der Publikation zeichnet sich vor manchen der älteren durch eine sorgfältige Redaktion aus, die z. B. außer den Maßen und genauer Beschreibung der Bilder bei allen wichtigeren offizielle Angaben über Provenienz, litterarische Nachweise u. dergl. bringt, — eine für viele gewiß erwünschte Zugabe. Alles in allem genommen dürfen wir das Braunsche Werk über die Städelsche Galerie aufs wärmste empfehlen.

Todesfälle.

*** **Der französische Stilllebenmaler Philipp Rousseau** ist am 5. Dezember zu Paris im 71. Lebensjahre gestorben. Ursprünglich Landschaftsmaler, hatte er sich seit Mitte der vierziger Jahre ausschließlich der Stillleben- und der Tiermalerei gewidmet und es in der Nachahmung toter Gegenstände, namentlich von Objekten der Kunstindustrie, allmählich zu solcher Virtuosität gebracht, daß er auf dem Gebiete der Kleinmalerei in Frankreich unerreicht dastand und auch im Auslande nur wenige Rivalen fand. Bis in sein hohes Alter hatte er sich seine volle künstlerische Kraft bewahrt.

Ausgrabungen und Funde.

*** **Der Tempel der Roma und des Augustus auf der Akropolis von Athen.** Daß auf der Akropolis ein Tempel der Roma und des Augustus existirte, wußte man zwar schon seit Cyriakus von Ancona, neuerer Zeit verblieb die Auffindung der Originalinschrift und der Bauglieder; jetzt ist, wie wir der Berliner philologischen Wochenschrift entnehmen, bei den Ausgrabungen der griechischen archäologischen Gesellschaft 25 m östlich vom Parthenon auch das Fundament gefunden worden. Es war ein kleiner Rundbau aus weißem Marmor, umgeben von 9 ionischen Säulen. Sein Durchmesser betrug 7 m. Der Tempel hatte eine bevorzugte Lage, da er in der östlichen Achse des Parthenons, gerade dem Haupteingang gegenüber, errichtet war.

Kunst- und Gewerbevereine.

S. **Archäologische Gesellschaft in Berlin.** November-Sitzung. Nachdem der Vorsitzende die nach der Sommerpause zum erstenmal wieder versammelten Mitglieder begrüßt, die Veränderungen des Personalstandes mitgeteilt und die eingegangenen Schriften vorgelegt hatte, sprach Herr Trendelenburg über einen neuen Versuch, Namen und Bestimmung des im letzten Winckelmannsprogramm von Chr. Hülsen ausführlich behandelten Septizonium zu erklären. In einem Aufsatz: „Das Haus der sieben Zonen" (Gegenwart XXXII, 36) hat H. Riegel die Vermutung ausgesprochen, es mögen mit den sieben Zonen die Bahnen der sieben Planeten gemeint und das rätselhafte Bauwerk ein astronomisches Observatorium gewesen sein, welches der zur Sterndeuterei neigende Septimius Severus seinen Hofastrologen in der Nähe seines Palastes erbaut habe, eine Ansicht, welche nach dem Vortragenden weder mit der Lage des Gebäudes am Fuße des Palatin noch mit seiner baulichen Gestaltung (ein dreistöckiger Hallenbau von fast 100 m Länge) vereinbar sei. Darauf sprach Herr Studniczka über Kyrene. Ausgehend von einem Schalenbild (Petrie, Naukratis, Taf. 8), dessen größtenteils zerstörte Mitte nicht, wie der Herausgeber meint, ein Baum, sondern eine langgewandete Frau mit einem Silphion- und Apfelzweig einnimmt, die Nymphe Kyrene, und von den Resten des Giebelschmuckes des Kyrenäerschatzhauses zu Olympia, zu welchen das Porosrelief einer Frau im Löwenkampfe (Fr.-Wolters 301) und eines

ganz singulär stilisirten Hahnes (ebenda 298), vielleicht auch das Pferdefragment (296) gehören, erläuterte der Vortragende das mythologische Wesen dieser Nymphe. Ihr Name Kyrene (= „Herrin") ist wie Despoina, Eurynome, Medusa ein echter alter Göttername, der nicht an dem libyschen Kultorte haftet, sondern einst weiter verbreitet war. Sie ist eine Nebenform der „Schlächterin" Artamis, deren Macht über das Tierreich in einer Reihe archaischer, mit Unrecht auf eine asiatische Gottheit gedeuteter Darstellungen durch Halten und Würgen von Tieren ausgedrückt ist, ihr besonders nahe stehend durch die Beziehung zu Apollo und durch ihren Vater Hypseus (ursprünglich = Hypsistos, also Zeus). Auch in Thera, der Metropolis von Kyrene, ist ihr Kult nachweisbar; der Name der Insel bedeutet ihr Jagdrevier, der angeblich ältere, Kalliste, gehört geradezu einer artemisartigen Gottheit. Auf einer Vasenscherbe aus Thera (Arch. Zeitg. 1854, Taf. 61) ist sie, wie die Kyrenesage es voraussetzt, mit nur einem Löwen dargestellt. Die Umdichtung der Göttin zur Heroine findet Analogien z. B. bei der Kallisto und Atalante; sie fand in der letzten Zeit des Epos statt, als der Artemis des epischen Göttersystems ihre Nebenformen weichen mußten. — Herr Hübner berichtete über neuere Funde in England und Spanien. Eine römische Erzschale, gefunden am Meeresstrande bei South Shields, lehrt durch ihre Widmungsinschrift Apollini Anextiomaro einen neuen Beinamen Apolls, offenbar keltischen Ursprungs, kennen. In Chester sind aus einem Stück der alten Stadtmauer über sechzig als Werkstücke verbaute römische Grabsteine mit Inschriften hervorgezogen worden, welche von der Gründungszeit der Stadt unter Nero bis ins dritte Jahrhundert herabreichen. In Cadix fanden sich in einer Tiefe von 5 m drei große ummauerte Gräber, wahrscheinlich Reste der alten phönikischen Nekropole von Gades. In einem der Gräber stand ein Kalksteinsarkophag, dessen Deckel die liegende Gestalt des Toten bildet, in altertümlichem Stil ausgeführt und reich bemalt. Der eingeschlossene Holzsarkophag ist bis auf geringe Reste verschwunden, dagegen das Skelett mit dem Schädel erhalten. In den anstoßenden Gräbern — ohne Sarkophage — lagen die Skelette eines Mannes und einer Frau. Unmittelbar an diese alten Gräber schließt sich in geringerer Tiefe eine römische Nekropole. Von den Grabschriften teilte der Vortragende ein anmutiges Epigramm — in Buchschrift etwa augusteischer Zeit — mit, welches in zwei Distichen und einem überschüssigem Hexameter den Tod zweier Kinder beklagt. — Herr Furtwängler berichtete über Gräberfunde in Karien, in denen die letzten Reste mykenischer mit der bereits überwiegenden „Dipylon"-Kultur verbunden erscheinen. Diese Gräber gehören, nach Ansicht des Vortragenden, Griechen an, die vom Peloponnes, speziell von Argolis her eingewandert sind. Der neuerdings wieder verteidigten Hypothese vom karischen Ursprunge der mykenischen Altertümer sind diese Funde nicht günstig. Darauf besprach der Vortragende eine Klasse altertümlicher Vasen (Mitteil. des röm. Inst. II, 171 ff.), deren Fabrik er wegen der zahlreichen Beziehungen zu italischen Denkmälern, namentlich wegen einer Darstellung des Kampfes zwischen Herakles und der Juno Sospita etwa in Kyme in Kampanien suchen zu müssen glaubte. Er schloß mit Bemerkungen über die Vasen, welche polygnotischer Wandmalerei nahe stehen, und wies namentlich auf einen noch nicht veröffentlichten Krater in Bologna hin, welcher den Stoff, Theseus im Meeresgrunde vor Amphitrite, gerade so behandele, wie wir es bei dem Bilde Mikons erwarten müßten. Dieser Krater freier Zeichnung, nicht die Euphroniosschale, gebe eine Vorstellung von der Malerei zu Polygnots Zeit. — Zum Schluß behandelte Herr Gurlitt einige Citate aus der Korrespondenz Cicero's mit dem jungen Octavian, die sich bei dem Grammatiker Nonius Marcellus aufbewahrt finden, und wies an einer Reihe von Beispielen nach, daß dieser fälschlich Brieffragmente unter Cicero's Namen citirt, die in Wirklichkeit dem jungen Octavian angehören.

Sammlungen und Ausstellungen.

A. R. **Aus der Berliner Nationalgalerie.** Im Auftrage des Kultusministeriums hat der Landschaftsmaler Professor Albert Hertel eine Reihe von 21 Aquarellen nach Motiven aus Rom und dessen Umgebung ausgeführt, bei deren Auswahl besonders solche Orte berücksichtigt worden sind, die den Künstlern, vornehmlich den deutschen, Stoff zu Studien oder Veranlassung zu längerem Aufenthalt gegeben haben. Diese Aquarelle sind gegenwärtig zugleich mit einer zweiten, noch im Besitze des Künstlers befindlichen Reihe von 22 italienischen Ansichten, deren Stoffgebiet von Mentone bis Neapel reicht, in der Nationalgalerie zu einem fesselnden Gesamtbilde vereinigt. Aus der ersten Reihe heben wir den Blick von den Dachhöhen der Via Sistina bei der Casa dei Zuccari, die Villa Ludovisi von der aurelianischen Stadtmauer aus gesehen, den Blick auf Villa Malta, den Blick von Monte Testaccio über den protestantischen Friedhof mit der Cestiuspyramide auf das Albaner Gebirge, die Tiberpartie bei Acqua acetosa, das Poussinthal, die Tenuta della Cervarella in der Campagna, den Schauplatz der deutschen Künstlerfeste, und die benachbarten Cervaragrotten, den Blick von der Casa Baldi, der deutschen Künstlerherberge, auf Olevano und die Serpentara bei Olevano, den berühmten Eichenhain, hervor, welcher namentlich auf Betreiben des Malers Kanoldt vom deutschen Kaiser angekauft und dadurch vor dem Untergange gerettet worden ist. — Die zweite Reihe enthält Partien aus Mentone und Umgebung (zehn Blätter), Castellamare, Sorrent, Rapallo, Neapel, Rom und Olevano. Auf seinen Studienwanderungen hat der Künstler auch manches Motiv gefunden, was vor ihm noch niemand behandelt oder doch nicht in dieser Weise aufgefaßt hat. Mit einer kräftigen koloristischen Behandlung, welcher es weder an Tiefe noch an Glanz fehlt, verbindet Hertel ein feines Gefühl für das Stimmungselement der Landschaft, welches sich besonders in solchen Momenten von seiner besten Seite zeigt, wo es gilt, die Stimmung vor oder während eines Sturmes oder bei nahendem Gewitter zum Ausdruck zu bringen. — Die Fresken aus der Casa Bartholdy werden in einem Saale des obersten Stockwerkes, an dessen Wänden bisher die Rethelschen Kartons zu den Aachener Fresken befestigt waren, ihr Unterkommen finden. Da die Fresken mit einer Ausnahme mit dem Stuck aus den Wänden herausgesägt worden sind, wird man sie voraussichtlich auch hier in die Wände einlassen. Jene Ausnahme bildet Veits Darstellung „Joseph bei der Frau des Potiphar", welche an den Seiten so beschädigt war, daß sie von der Wand auf Leinwand übertragen werden mußte. — Das letzte Bild Franz Adams, welches derselbe im Auftrage der Nationalgalerie malte, „Der Reiterangriff der Brigade Bredow bei Mars-la-tour", ist von dem Künstler leider nicht vollendet worden. Nur der Vordergrund, in welchem französische Infanterie und Artillerie — letztere bereits im Abrücken begriffen — aufgestellt sind, ist vollendet, während die heranstürmenden deutschen Reitermassen noch nicht weit über die Untermalung hinausgekommen sind. Doch ist die Komposition auch in diesem Zustande von großem Reize, wenngleich sie von einem früheren Entwurf, der freilich vor taktischer Prüfung nicht Stich halten würde, an Genialität und dramatischer Erregtheit der Schilderung übertroffen wird. — Da jetzt auch der gesamte Nachlaß Alfred Rethels, darunter der Hannibalzug, für die Nationalgalerie angekauft worden ist, macht sich die Raumnot so fühlbar, daß in nicht allzuferner Zeit zum Bau eines zweiten Galeriegebäudes geschritten werden muß, wenn man nicht einen Teil des gegenwärtigen Besitztums und alle künftigen Erwerbungen magaziniren will.

A. R. **Professor Franz von Lenbach** hat in Schulte's Kunstsalon in Berlin eine Ausstellung von etwa dreißig Ölgemälden und einem Dutzend Pastellzeichnungen veranstaltet, welche einen Überblick über das Werk seines Lebens gewährt. Es sind nicht jene bekannten Bildnisse, welche schon auf öffentlichen Ausstellungen figurirt haben, sondern durchweg Arbeiten, welche Lenbach so zu sagen für seinen eigenen Privatgebrauch und Privatgenuß ausgeführt hat, Studien zu Porträts und ausgeführte Porträts von berühmten und interessanten Persönlichkeiten, bei welchen Genius, Geschmack und Laune des Künstlers in Bezug auf Charakteristik, Auffassung und Pose frei gewaltet haben. Diese Bilder sind nicht verkäuflich oder doch wenigstens nur ungetrennt für eine öffentliche Sammlung zu haben, wenn auch erst in späterer Zeit. Es ist bekannt, daß Lenbach den Vorzug gehabt hat, daß ihm die bedeutendsten und geistvollsten Männer und Frauen gesessen haben, und so stellt denn diese Sammlung eine Galerie berühmter und hervorragender Zeitgenossen

dar, wie man sie nicht zum zweiten Male wieder beisammen findet. Kaiser Wilhelm (1886), der Kronprinz, Fürst Bismarck (dreimal, zuletzt 1887 in Kissingen gemalt), Graf Moltke (dreimal, zweimal ohne Perücke, höchst interessant wegen des überaus geistvollen Kopfes), Gladstone, Minghetti, König Ludwig I. von Bayern (1866 gemalt), Richard Wagner (kurz vor seiner letzten Reise nach Venedig gemalt), Liszt, Döllinger, Paul Heyse, Böcklin, die Zeichner W. Busch und Oberländer, Baron Liphart u. a. sind in dieser Sammlung vertreten. Eine durch die Kraft plastischer Darstellung und durch interessante Beleuchtung fesselnde Studie stellt die ungarische Malerin Vilma Parlaghy in phantastischer Tracht, ein feines Pastell die italienische Schauspielerin Tusi, zwei andere noch zartere Pastellzeichnungen den blonden, reizenden Kopf der Gräfin Moltke, der jungen Gattin des Künstlers dar. — Diese Bilderreihe, welche ungefähr einen Zeitraum von zwanzig Jahren umfaßt, repräsentirt natürlich auch die verschiedenen Phasen von Lenbachs koloristischer Entwickelung, giebt aber doch überwiegend die reifsten Früchte seines Könnens. Von der ersten flüchtigen Skizze bis zu dem mit größter Sorgfamkeit durchgeführten, fertigen Bildnis lernen wir alle Stufen seiner Darstellungskunst kennen, und wenn auch die Einwände, welche man gegen zahlreiche Lenbachsche Porträts wegen der bisweilen recht argen Vernachlässigung der Hände und des sonstigen Körperlichen gegenüber dem Kopfe erheben mußte, nicht durch diese Ausstellung entkräftet werden, so gewinnt man doch die Überzeugung, daß jene Mängel nicht durch eine Unzulänglichkeit seines zeichnerischen Könnens begründet, sondern nur Ausflüsse seiner Laune sind. Aus diesen Arbeiten, welche Lenbach für das Beste seines Könnens hält und mit Recht halten darf, ergiebt sich vielmehr, daß auch seine zeichnerische Fähigkeit auf gleicher Höhe mit der koloristischen steht. Das sieht man ganz besonders an den Pastellzeichnungen, welche in Bezug auf Schärfe und Richtigkeit der Linienführung auch der strengsten Prüfung Stich halten.

Vermischte Nachrichten.

Rd. **Stuttgart.** Die Versteigerung der Sammlung Seyffer hatte eine zahlreiche Versammlung von Liebhabern und Händlern, namentlich aus Süddeutschland, nach Stuttgart gezogen; auch einige Museen waren durch ihre Direktoren vertreten und sicherten sich hervorragende Stücke. So Hamburg, Ulm, Stuttgart, letzteres zu oft hohen Preisen. Im folgenden geben wir eine Anzahl der wichtigsten Nummern; zu den Preisen tritt ein Aufgeld von 10%.

Nr.		Mark
16.	Siegburger Schnelle	645
17.	do.	585
52.	Raerener Schnelle	710
89.	Raerener Krug	510
91.	Raerener Schnabelkrug	505
93.	Raerener Kurfürstenkrug	425
241.	Kreussener Jagdkrug	360
243.	Bunter Trauerkrug	345
288.	Nürnberger Faiencekrug	350
322.	Majolika, Castel Durante	525
360/61.	Zwei Ludwigsburger Figuren	700
407.	Venezianer Pokal	350
409.	do. Flügelglas	295
430.	Emaillirter Glasteller	290
431.	Emaillirtes Glas mit Wappen 1711	345
443.	„ Glas	350
521.	Geschliffener Pokal	310
543/44.	Gemalte Scheiben: Heilige. 15. Jahrh.	450
569.	do. Wappen 1657	470
571.	do. St. Georg. 15. Jahrh.	720
577.	do. Wappen 1671	445
591.	Kokosnußbecher. 16. Jahrh.	465
594.	Silbernes Trinkgefäß in Form eines Wolfs	11200
597.	Großer silberner Pokal. Berner Arbeit 17. Jahrh.	1700
603.	Silberner Pokal. Augsburg 17. Jahrh.	500
607.	Silbernes Prunkgefäß in Form eines Schwanes. Basel 17. Jahrh.	2600
611.	Silberner Herzbecher. Nürnberg 17. Jahrh.	765
614/15.	Zwei kleine silb. Becher. Nürnberg 16. Jahrh.	3300
624/25.	Silberbecher, geätzt und getrieben. Nürnberg 16. Jahrh.	3200
636.	Humpen, Silber getrieben. Nürnberg 16. Jahrh.	605
685.	Hängelampe, Silber getrieben. Augsburg 17. Jahrh.	1200
687.	Silberner Fruchtkorb. 1777	745
724.	Pulverhorn. Deutschland, Mitte 16. Jahrh.	640
725.	Rüstung des Hochmeisters von Babenhausen	2160
728.	Pulverhorn, Büffelhorn. Deutschland, Mitte 16. Jahrh.	2250
841.	Gotisches Kästchen	685
858.	Gotischer Tisch	1145
909.	Figur: St. Georg. 15. Jahrh.	1025
938/39.	Zwei Antependien. Deutsche Haute-lisse-Arbeit 15. Jahrh.	2750

*** **Ein drittes Exemplar der Holbeinschen Madonna** des Bürgermeisters Meyer soll sich, nach einer Mitteilung, welche Geh. Hofrat Dr. Schäfer in Darmstadt den Mitgliedern des Vereins für Geschichte und Altertumskunde in Frankfurt a. M. bei einem Besuche der Darmstädter Galerie zur Besichtigung des wiederhergestellten Holbeinschen Originals gemacht hat, in Amsterdam befinden. Die Frankfurter Zeitung, der wir diese Mitteilung entnehmen, fügt hinzu, daß weitere Nachforschungen nach dem Bilde im Gange sind.

Aus Bremen. Für die beabsichtigte Wiederherstellung des St. Petridomes ist eine Wettbewerbung ausgeschrieben, nachdem zuvor gründliche Untersuchungen der Fundamente des alten Turmes vorgenommen worden waren. Dem Programme, welches kostenfrei von dem Bureau der Domgemeinde abgegeben wird, ist ein Lageplan mit Ansicht des jetzigen Domes beigefügt, woraus zu ersehen ist, daß die Konkurrenz eine sehr interessante Aufgabe für Architekten bietet. — Während die Domgemeinde mit dieser Konkurrenzausschreibung einen empfehlenswerten Weg eingeschlagen hat, trifft gleichzeitig die Nachricht von einem in hiesigen Architektenkreisen übel vermerkten Beschluß der Stephanigemeinde in Bremen ein, wonach der durch Baufälligkeit notwendig gewordene Umbau der St. Stephanikirche ohne weiteres dem Baurat Hase in Hannover übertragen wurde.

⊙ **Für die Berliner Gemäldegalerie** ist eine holländische Flachlandschaft von Philip Koninck (1619—1689), welcher in der Sammlung bisher nicht vertreten war, angekauft worden.

Die **Adolf Menzel-Stiftung** im Betrage von 800 Mk. ist durch Beschluß des Kuratoriums der genannten Stiftung für das Jahr 1888 dem Studirenden der akademischen Hochschule für die bildenden Künste Maler Oskar Frenzel aus Berlin verliehen worden

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Balleyguier, Noëmi, Les Rogimbot. Illustrationen von Ed. Zier. 16⁰. 252 S. Paris, Maison Quantin. Frcs. 2,25.

Les vingt-huit jours de Suzanne. Illustrationen von G. Fraipont. 16⁰. 276 S. Paris, Maison Quantin. Frcs. 2,25.

de Sabol, Jeanne, Bouton d'or. Illustrationen von Loewy, Steinlen und Tofani. 16⁰. 228 S. Paris, Maison Quantin. Frcs. 2,25.

de Witt, Les Coeurs aimants. Illustrationen von Girardet. 16⁰. 243 S. Paris, Maison Quantin. Frcs. 2,25.

Leser, Charles, Le Soldat. Abbildungen von Eugène Chaperon. 4⁰. 293 S. Bibliothèque de la Famille. Paris, Maison Quantin. Frcs. 7,50.

Vallery-Radot, R., Le Voyage de Mlle Rosalie. Abbildungen von Adrien Marie. kl. 4⁰. 32 S. Paris, Maison Quantin.

Bonnetain, Paul, L'extrême Orient. gr. 8⁰. 613 S. mit 450 Abbildungen. Paris, Maison Quantin. br. Frcs. 30. —.

Pohl, Otto, Die altchristliche Fresko- und Mosaik-Malerei 8⁰. 203 S. Leipzig, J. C. Hinrichssche Buchhandlung. M. 4. —

De Balzac, Honoré, La Cousine Bette. Mit 10 Radirungen. gr. 8⁰. 514 S. Collection Calmann Lévy. Paris, Maison Quantin. Frcs. 25. —

de **Rochemont,** Au Pays des Fées. Mit Illustrationen von Mès. 4⁰. 272 S. Bibliothèque de la Famille. Paris, Maison Quantin. Frcs. 7. 50

de **Monceau,** Petites bonnes gens. Mit Illustrationen von Adrian Marie. 4⁰. 124 S. Paris, Maison Quantin. Frcs. 5. —

Carnoy, Henry, Hans Mertens. Illustrationen von Chovin. 16⁰. 276 S. Paris, Maison Quantin. Frcs. 2,25

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von August Pries in Leipzig

23. Jahrgang. 1887/88.

Kunstchronik

Nr. 12. 29. Dezember.

Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

Herausgeber:

Carl v. Lützow und Arthur Pabst

Wien, Theresianumgasse 25. — Berlin, W. Kurfürstenstraße 3.

Expedition:

Leipzig: E. A. Seemann, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. Kühl, Jägerstr. 73.

Die Kunstchronik erscheint von Oktober bis Ende Juni wöchentlich, im Juli, August und September nur aller 14 Tage und kostet in Verbindung mit dem Kunstgewerbeblatt halbjährlich 6 Mark, ohne dasselbe ganzjährlich 8 Mark. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler in Leipzig, Wien, Berlin, München u. s. w. an.

Düsseldorfer Ausstellungen.

(Fortsetzung.)

Daß unter den Landschaftern A. Achenbach mit zwölf Aquarellen, die nicht zum ersten Mal an die Öffentlichkeit kommen, den Reigen führt, kommt der Ausstellung gewiß zu Gute. Ein solcher Meister erschließt dem Kunstverständigen in Arbeiten dieser Art seine innersten Geheimnisse, denen man in den Bildern oft vergeblich nachspürt. Interessant für die künstlerische Eigenart bleibt die gelegentliche Anlehnung an Meister des 17. Jahrhunderts auch in diesen unmittelbaren Herzensergüssen. — Deiters, Eckenbrecher, Fahrbach, Willroider stellen tüchtige und zum Teil anziehende Arbeiten aus, ohne dadurch einen neuen Gesichtspunkt für ihre künstlerische Leistungsfähigkeit zu eröffnen. Überraschend wirken zwei landschaftliche Idealkompositionen zu Scenen aus Virgils Idyllen von A. Metzener, dem geschätzten Reallandschafter, und machen den Wunsch nach der Bekanntschaft mit den übrigen Bildern des Cyklus, dem sie offenbar angehören, rege. Für eine mechanische Verkleinerung wären die Figuren zu klein und unbestimmt. Als Entwürfe für eine Ausführung in großen Dimensionen erscheinen sie außerordentlich lebensfähig. C. Irmer zeigt sich in seinen Aquarellen und Studien, die er in reicher Auswahl bietet, als der fein empfindende und handsichere Künstler, den wir in seinen Ölbildern seit lange schätzen. Seine Eigenart findet in der Technik mit Wasserfarben ein besonders zusagendes Ausdrucksmittel.

Unter den landschaftlichen Studien von Chr. Kröner findet sich eine Elite von ganz besonders reizvollen Arbeiten neben andern, die mehr als Mittel zu höheren Zwecken erscheinen. Auch diese letzteren würden zu weit stärkerer Wirkung gelangen, wenn nicht ein unruhiges Durcheinander in der Gruppirung gegenseitige Abschwächung veranlaßte. Die Tierstudien sind mit den trefflichen Arbeiten von C. F. Deiker ganz ausgezeichnete Vertreter der Gattung.

Unter den farbenfreudigen, Nord wie Süd gleich lebhaft erfassenden Aquarellen von Ernest Preyer zieht eine graue — wenn ich nicht irre Villa Wolkowsky — durch feine Empfindung eines wundervollen Naturmoments vor allen an. Johannes Gehrts, der jüngere Bruder von Carl, konkurrirt mit Erfolg in einer Aquarelle „Was sich liebt, das neckt sich“ (der Titel für die beiden nackten Knabengestalten ist nicht ohne Zwang) mit den gleichartigen Arbeiten seines Vorbildes. In seinen landschaftlichen Studien aus dem Harz, der Lüneburger Heide und dem Sachsenwalde nimmt er aber einen so hohen Rang ein, daß die Teilung seiner Kraft zwischen solchen Arbeiten und den imitirenden Figurenblättern nur bedauert werden kann. In diesen der Natur ihre feinsten Formen und Töne ablauschenden Studien, deren ernste Lokalfärbung bei gedecktem Sonnenlicht einen ganz eigenartigen, der Masse gewiß nicht aufgehenden Reiz ausübt, zeigt sich eine Landschafterkraft von ungewöhnlicher Stärke.

A. Schlüter leidet unter dieser Nachbarschaft, konnte aber wohl aus seinen Vorräten der Ausstellung

Bedeutenderes bieten. Eine größere Landschaft (Ölbild), welche ich in seinem Atelier sah, wird dem talentvollen Künstler auch die Beachtung weiterer Kreise gewinnen. — Dagegen tritt H. Hermanns, der der Verwechselung mit Hans Herrmann wohl manchmal nicht entgehen wird — und auch mit einem so ausgezeichneten Kollegen verwechselt zu werden, ist fatal — mit dem besten Erfolg zum ersten Mal in die Reihen der Aussteller. Schüler der Akademie und Dückers, ist er berufen, der Schule dieses ausgezeichneten Meisters und Lehrers ein neues würdiges Glied zuzuführen. Wenn der jugendliche Künstler vielleicht noch zu viel Details sieht und wiedergeben will, so kommt man davon leichter los, als man umgekehrt in zu später Erkenntnis den Weg von unbestimmter Stimmungsallgemeinheit zu dem gründlichen Erfassen des reichen Naturinhalts zurückfindet. Seine Aquarellstudien sind den Gegenden von Lauenburg, Nieder-Manderscheid, dem Ahrthal und der Traveniederung entnommen.

Olof Jernbergs Landschaften in Pastell gehören zu den besten und eigenartigsten Arbeiten der Ausstellung. Die schwarze Kuh auf dem sonnig grünen Grund zeigt trotz mancher Schwäche in den Extremitäten das Darstellungsmaterial von einer Wirkungsfähigkeit, die man ihm zuzutrauen wohl bisher nicht geneigt war. — Auch die Arbeiten von Hans von Volkmann (Aquarellstudien nach der Natur, Landstraße bei Bordighera und Bleistiftzeichnungen) stellen der Akademie die Entlassung eines tüchtigen Meisterschülers in Aussicht.

Unter den Landschaftern nimmt in diesem Kreise aber doch Dücker mit seinen Aquarellstudien die erste Stelle ein. Die Ausstellung muß um so mehr interessiren, als das größere Publikum wohl bisher noch nicht Gelegenheit hatte, Arbeiten dieser Art von des Meisters Hand kennen zu lernen. Wer in Unterschätzung der Verlockungen, welche einem so gesuchten Künstler die Anerbietungen der Händler bereiten, zuweilen an der Frische der Naturauffassung Dückers zweifeln mochte, wird diesen wundervollen Blättern gegenüber seinen Irrtum gern bekennen. Das sind alles fertige und meist über die bloße Zweckdienlichkeit der Studie hinausgehende Bilder. Wenn er im Süden auch mit Vorliebe nordisch anklingende Stimmungen festzuhalten strebt, so wird er diesen doch ebenso leicht und glücklich gerecht, wie den Motiven von Borkum und Livland. Außerordentlich lehrreich ist, abgesehen von der fast empfindlich zu nennenden Feinheit der Naturauffassung, das subtil abgewogene Maß in der Detailwiedergabe. In keiner dieser Arbeiten findet sich ein kleinlicher Zug, ein Zuviel ist ebenso undenkbar als ein Zuwenig.

Die außerordentlich reiche Kollektion von Aquarellen, welche Adolf Schill ausgestellt hat, bildet den Übergang von der Landschaft zur Architektur. Seit jener Ausstellung von Architektenzeichnungen in Berlin am Kantianplatze, die einen ungeahnten Einblick in die künstlerische Thätigkeit der deutschen Baupraktiker gewährte, steht Schills hervorragende Bedeutung als Aquarellist außer jedem Zweifel. Es war insbesondere die kühne und freie Beherrschung der Technik, die Kraft der malerischen Auffassung, welche schon damals seinen hier zum Teil wieder erscheinenden Arbeiten die Beachtung vor allen andern sicherte. Seit jener Zeit hat sich der Künstler mit dem besten Erfolg an immer größere und weiter umfassende Aufgaben gewagt. Er ist heute ebenso sehr Architekturmaler wie Architekt, und scheint gesonnen, auch den Landschaftern Konkurrenz zu machen. Um die Spannweite der Gegensätze anzudeuten, in denen sich Schill zu bewegen fähig ist, sei nur eines hellen silbertönigen Interieurs aus dem Palazzo di Firenze in Rom mit Rococofiguren und einer Kopie nach einem Bilde Tintoretto's in der Scuola di S. Rocco von einer mit der venezianischen Ölmalerei erfolgreich konkurrirenden Tiefe gedacht.

Auch Ad. Seel hat mit einem Teile der ausgestellten Architekturstudien in Aquarell schon in Berlin im Jahre 1879 Triumphe gefeiert. Er detaillirt feiner, bei mehr Kühle in der malerischen Behandlung. Jede der beiden Richtungen hat hier Vertreter ersten Ranges gefunden. — Treffliche Interieurstudien, meistens aus Gebäuden von Emden, bietet Vinc. St. Lerche. — Nicht minder beachtenswert sind die Arbeiten von C. Geyer, welcher als Lehrer an der Düsseldorfer Kunstgewerbeschule wirkt. Auch auf dem Gebiete figürlicher Darstellungen hat dieser Künstler in einer früher hier ausgestellten Arbeit einen hohen Grad von Meisterschaft in der Behandlung gezeigt.

Eine Tuschzeichnung von Carl Jutz, „Die unverträglichen Nachbarn" entspricht der allgemein anerkannten Bedeutung, welche sich der Künstler durch seine Ölbilder längst gesichert hat.

Man rechne nun noch hinzu, daß neben dem geschilderten Reichtum an zeitgenössischen Arbeiten die Ausstellung eine größere Anzahl von Rethels gewaltigsten Werken, darunter den verschleierten Kopf Karls des Großen und eine Aquarelle zum Hannibalzug vorführt, daß ein Teil des Camphausenschen Nachlasses wieder erscheint, daß Bendemann drei von seinen im Jahre 1880 zuerst gesehenen und gewürdigten Karawanenbildern ausgestellt hat, daß endlich Ed. Witkamp, der talentvolle Holländer, der an der Ausführung des großen Albabildes nach Rochussens Komposition beteiligt ist, mit einigen

Studien in Aquarell namentlich bei den Künstlern Interesse erregt: so ergiebt sich ein Gesamtbild von ganz außerordentlicher Bedeutung.

(Schluß folgt.)

Der neue Katalog der Dresdener Gemäldegalerie.

Es ist vielfach die Ansicht ausgesprochen worden, daß die kunstkritischen Forschungen der letzten Jahre in ihren Resultaten den langjährigen Ruhm der Dresdener Gemäldegalerie nicht ungeschmälert würden bestehen lassen. Diese hat allgemein bisher als eine der allerersten Europa's gegolten, während neuerdings Bilder, welche man als ihre ersten Perlen zu betrachten gewohnt war — wie z. B. die Holbeinsche Madonna, Correggio's Magdalena u. a. — als eines solchen Ruhmestitels unwürdig erkannt worden sind. Was insbesondere die italienischen Bilder betrifft, so hatte das Erscheinen der Morelli-Lermolieffschen Untersuchungen über „Die Werke italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin" (Leipzig 1880, Seemann) die Gemüter in dem Grade beunruhigt, daß eine Interpellation in der sächsischen Kammer über etwaige bevorstehende Änderungen in den althergebrachten Bilderbenennungen von seiten des Ministeriums mit dem Hinweis auf die Thatsache beschwichtigt wurde, es seien nur ausländische Forscher, welche an den alten Benennungen gerüttelt hätten.

Ich habe von den Resultaten der Morelli-Lermolieffschen Kritik noch vor deren Erscheinen genaue Kenntnis gehabt, und habe seither an der Überzeugung festgehalten, daß diese Resultate, als Wahrheit angenommen, im wesentlichen nur dazu beitragen können, den guten Ruf der Dresdener Galerie zu stärken und zu mehren. In dem neuen, von dem Galeriedirektor, Professor Dr. Karl Woermann, verfaßten Kataloge finden wir nun all die zahlreichen Änderungsvorschläge des genannten italienischen Kenners als vollgültig mit verschwindend wenig Ausnahmen acceptirt, und wir glauben dies Verdienst dem Verfasser des Katalogs um so höher anrechnen zu müssen, als sich derselbe bereits früher als parteilos bekannt hat in der Streitfrage Morelli contra Crowe und Cavalcaselle (siehe das Vorwort zum zweiten Bande von Woermanns Geschichte der Malerei, Leipzig 1882, S. VIII). Während noch im letzten Hübnerschen Kataloge unter Giorgione's Namen nicht weniger als sieben Bilder figurirten, finden wir in dem neuen Kataloge von diesem größten venezianischen Meister nur ein einziges Werk genannt, allerdings ein Hauptwerk ersten Ranges, die Schlummernde Venus, — früher als „Kopie nach Tizian, wahrscheinlich von Sassoferrato" angepriesen. Das schöne Bild „Jakob und Rahel", früher als Giorgione aufgeführt, steht jetzt richtig unter dem Namen Palma Vecchio. Viele Bilder, welche früher aus mangelhafter Kenntnis der individuellen Manier großer italienischer Meister dubiose Namen führten, über die man bei einiger Bekanntschaft mit den betreffenden Meistern nur die Achseln zucken konnte, — viele solche Bilder führen jetzt ganz neue Namen, und so ist die Galerie auf wohlfeilste Weise bereichert worden um Meisternamen wie Pier di Cosimo, Giov. Franc. Carotto, Francesco Cossa, Bissolo, Magnasco und manche andere.

Der Katalog umfaßt jetzt 2391 Nummern und behandelt anhangsweise 185 Pastellgemälde, 201 Miniaturen und die Tapeten. Dieses reiche Material ist auf nahezu neunhundert Seiten eingehend bearbeitet. Auf die Beschreibung der Gemälde folgen, wo es nötig schien, belehrende kritische Noten. Außerdem sind die Malerinschriften faksimilirt. Das Sachgemäße und der maßvolle Umfang dieser Noten zeichnen den Katalog vorteilhaft aus. Auch ist anzuerkennen, daß im Dresdener Katalog das von Hübner schon aufgestellte Prinzip der Anordnung nach Schulen beibehalten ist. Doch glaube ich, daß mit nicht minderem Rechte die Bilder der Brescianer, Veroneser und Paduaner Meister von der venezianischen Schule abzutrennen sind, als jetzt die holländischen Bilder in nicht weniger als neun Kategorien, die Schulen von Utrecht, Delft, dem Haag, Haarlem, Amsterdam u. s. w. verteilt sind.

Unter den biographischen Notizen über holländische Meister findet man nicht selten Nachrichten aus Archiven, welche bisher noch nicht publizirt waren. Dagegen kommen bei den Angaben über italienische Maler vereinzelt Ungenauigkeiten vor, welche in einer neuen Auflage wohl Berichtigung finden dürften. Mantegna ist nicht, wie bisher angenommen wurde, in Padua, sondern in Vicenza geboren (vergl. Archivio Veneto, vol. XXIX, Parte I, 1883, S. 191, 192). Beiläufig bemerken wir, daß sein Bild der Dresdener Galerie ziemlich verrieben ist und nicht, wie S. 43 angegeben wird, als ein Hauptbild des Meisters gelten kann. — Cima da Conegliano war offenbar ein Schüler des Giov. Bellini, und nicht des L. Vivarini, wie S. 47 angegeben wird. Sein frühestes Bild in Vicenza trägt das Datum 1489, das im Dom von Conegliano ist 1492 bezeichnet, wogegen es im Kataloge heißt: „nachweisbare Daten zwischen 1498 und 1508". — Girolamo da Santa Croce würde richtiger Schüler des Francesco da Santa Croce zu nennen sein, als „wahrscheinlich Schüler Giovanni Bellini's", wie es im Kataloge heißt. Ebenso ist zur Korrektur der Angabe „Nachweisbare Daten zwischen 1525 und 1549" zu bemerken, daß bezeichnete Werke von ihm schon das Jahr 1519 aufweist, und daß sein Hauptwerk in S. Silvestro in Venedig vom Jahre

1520 ist. — Ercole di Roberto Grandi starb bereits im Jahre 1496, nicht 1513. — Von Francesco Francia kann man nicht wohl behaupten, er habe sich der umbrischen Schule Perugino's genähert (S. 41), wenn man nicht haltlosen Hypothesen Raum geben will. Ebenso grundlos wird S. 38 lo Spagna als Spanier aufgeführt. Dieser Maler war durchaus Umbrer. — Gentile da Fabriano war Schüler des Allegretto Nuzi, verweilte 1422 in Venedig, 1423 in Florenz, 1425 in Orvieto, u. s. w. (S. 37). — Auf S. 34 finden wir die beiden sehr verschiedenen Maler Raffaellino del Garbo und Raffaellino de' Capponi als ein und dieselbe Person dargestellt. — Die Angaben über Filippino Lippi's künstlerische Ausbildung auf S. 33 sind dahin zu korrigiren, daß dieser große Meister der Hauptschüler des Sandro Botticelli war. Und was diesen letzteren betrifft, so scheint mir dessen behauptete Abhängigkeit von den Pollajuoli und Verrocchio (S. 30) unerweislich. — Von Lorenzo Lotto ist unlängst bekannt geworden, daß er in Venedig, nicht in Treviso (S. 97) geboren wurde. Das diesem Meister zugeschriebene Bild der Dresdener Galerie, Nr. 195, im Jahre 1883 von dem englischen Maler Fairfax Murray erworben, erweist sich als Kopie, auch abgesehen vom Vergleich mit dem viel feineren Original bei Lord Ellesmere. Die Formen sind durchgehends roh. Am deutlichsten ist das bei der Daumenbildung am Hieronymus links, und am Franciscus rechts. Bei eben diesen beiden ist auch die Bewegung der Hände unverstanden. Auch sind die Farben so tief gestimmt, wie man das bei Originalwerken Lotto's sonst nie findet. Unerklärlich erscheint mir aber die Bestimmung des heil. Sebastian Nr. 196 als „Art der Spätzeit Lotto's" mit Berufung auf denselben englischen „Kenner". Hier war man meines Erachtens der Wahrheit am nächsten, als man in den früheren Katalogen das Bild ein Jahrhundert später entstehen ließ. Mit vollem Recht hat Direktor Woermann unter den Zusätzen auf S. 823 die Behauptung des Prof. Schmarsow beanstandet, die Tochter der Herodias Nr. 292, bisher immer mit Recht nur als Mailänder Schulbild aufgeführt, sei ein Original von der Hand des Dosso Dossi, jenes farbenprächtigen Meisters, von dem keine Galerie der Welt so schöne und zahlreiche Werke besitzt, wie gerade die Dresdener.

Endlich sei hier noch auf die interessante geschichtliche Einleitung hingewiesen, welche in gedrängter Übersicht die Entstehung und Fortentwickelung der Dresdener Galerie schildert. In der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts ist die große Mehrzahl der alten Bilder zusammengebracht worden. Gelegenheiten zum Sammeln von Meisterwerken in bester Erhaltung und in solchem Umfang, wie sie damals geboten und energisch ausgenutzt wurden, gehören freilich einer unwiederbringlichen Vergangenheit an. Dessen werden sich die Direktionen großer Galerien, welche sich die Aufgabe gestellt haben, mit der Dresdener nach dieser Seite zu wetteifern, immer mehr bewußt.

Jean Paul Richter.

Korrespondenz.

München, Mitte Dezember 1887.

Mthr. Nur selten ist in diesem Jahre etwas aus München zu berichten. Denn wenn auch in den Ateliers eine rege Thätigkeit herrscht, so wird doch wenig mehr ausgestellt, sondern alles für die nächstjährige große Ausstellung aufgespart. Das Erscheinen des lange angekündigten Lenbachwerkes wurde bereits in der Zeitschrift nach Gebühr gewürdigt. Ich muß heute zunächst von Uhde sprechen, der eine kleine etwas veränderte Wiederholung seiner Bergpredigt ausstellte, die das erste große Exemplar an Schönheit weit überragt. Die Figuren wirken völlig im Freien stehend, nicht wie im Atelier gemalte Pleinairstudien, und die Landschaft — auf dem großen Bilde durchaus unerfreulich — ist hier sachgemäß und von köstlicher Feinheit. Der Hauptvorzug liegt aber in der Kleinheit des Bildes. Es hat seinen Haken mit der Malerei intimer Bilder in Lebensgröße. In Paris ist es notwendig. Dort malte man von jeher, noch von den Zeiten der großen Rococomeister her, lebensgroß und darüber. Wollte eine neue Kunstrichtung durchdringen, so war sie von vornherein zur nämlichen Größe gezwungen, um nicht übersehen zu werden; so ging es den Klassicisten und den Romantikern bis herab zu den Naturalisten. Der Salon war und ist eben das einzige Schlachtfeld, für das man sich in Frankreich vorbereitet, und da muß sich jeder den natürlichen Gesetzen fügen, die ihm die Größe der Räume wie der umgebenden Bilder auferlegt. Das darf aber für uns in Deutschland keine Norm abgeben. Bei uns ist der lebensgroße Maßstab durchaus kein dominirender, im Gegenteil: Bilder mit mehreren lebensgroßen Figuren gehören in die Galerien, kleinere in die Wohnräume, in denen man lebt. Gerade Uhde, der zuerst das kühne Wagnis unternommen hat, das Christentum in seiner sozialen Bedeutung malerisch aufzufassen, that daher gut, den intimen Reiz, den ein kleineres Bild bietet, nicht aus den Händen zu lassen, und hat mit seiner kleinen Wiederholung der Bergpredigt wieder einen in jeder Beziehung glücklichen Wurf gethan.

Eine andere neue Erscheinung am Himmel unserer Heiligenmalerei ist der junge, äußerst talentvolle Josef Block, der eine große Leinwand, Christus und das Weib von Samaria in öder Felsenlandschaft,

ausstellte, die an Großartigkeit lebhaft an die seines Meisters Piglhein auf dessen Panorama erinnert. Leider ist er bei den Figuren vorläufig nicht über die Konvention hinausgekommen. Das Weib, halb enthüllt, lauscht mit offenem Munde den Reden, die ein sentimental-edler Mann mit obligatem Christusgesicht von ausgesprochener Energielosigkeit ihr hält. Das Ganze hat auf diese Weise viel von den französischen Klassicisten bekommen: es läßt ebenso kalt und ist nur nicht so edel in der Zeichnung.

Um schließlich von den Heiligen zu den Mönchen überzugehen, muß ich die überraschende Meldung machen, daß Grützner diesmal keine Mönche, sondern Nonnen gemalt hat. Er führt uns in seiner „Vorbereitung zum Marienfeste" in ein ehrwürdiges Dominikanerinnenkloster ein und weiß den stillen Frieden, die Heiterkeit frommer, von der Welt abgekehrter Gemüter bei selig andächtiger Thätigkeit glücklich zu schildern. Das Bild ruft eine feierlich andächtige Stimmung im Beschauer hervor und wirkt frischer, nicht so ausgeschrieben wie die schmausenden, trinkenden, kochenden oder sich rasirenden Mönche. Wer die nämlichen Stoffe in der nämlichen Manier immer wieder malt, wird unerträglich, sobald er mehrere seiner Bilder gleichzeitig ausstellt. — Das hat auch der treffliche Adam Kunz erfahren müssen, der die Unvorsichtigkeit beging, auf einmal zehn seiner Stillleben auszustellen, welche zwei Seiten eines großen Saales füllten. Eine einzige dieser köstlichen Leistungen ist immer ein exquisiter Genuß. Aber zehn! Man kann doch beim besten Willen nicht zehn Tage lang von kandirten Südfrüchten leben.



Kunstlitteratur und Kunsthandel.

Dierks, Hermann, Houdons Leben und Werke. Eine kunsthistorische Studie. 148 S. 8⁰. mit 6 Abbildungen in Lichtdruck. Gotha 1887, Thienemann.

R. G. Jean-Antoine Houdon steht in der vordersten Reihe der französischen Bildner des 18. Jahrhunderts. Das Studium seiner langandauernden Wirksamkeit — er wurde am 20. März 1741 geboren und starb am 15. Juli 1828 — gewährt einen guten Einblick in die Wandlungen des künstlerischen Geschmackes von der Zeit Ludwigs XV. bis zum Empire. Erst treibend, dann getrieben, nahm er an der großen Kunstbewegung regen Anteil. Seine Anfänge schon lösen ihn von der modischen Rococorichtung los; mit der Statue des heil. Bruno (1767) zeigt er sich als Neuerer, sie ist das kunstgeschichtlich wichtigste Glied in der langen Kette seiner Werke. Sie verrät ein bewußtes Streben nach ruhigerer Plastizität, kann als zaghafter Vorläufer der späteren klassizistischen Richtung gelten. Cicognara selbst bemerkte, daß Houdons Brunostatue un indizio sei che l'arte andavasi avvicinando ad escir nuovamente. Der Höhepunkt von Houdons Thätigkeit liegt in der Epoche Ludwigs XVI. Die der Antike zugewandte Richtung hat an Boden gewonnen, ohne die graziöse Eleganz des Louis XV. eingebüßt zu haben. Seine Diana von 1778 kann als Typus gelten. Ungleich bedeutender indessen ist Houdon im Porträt; aus der stattlichen Zahl seiner meisterhaften Büsten bedeutender Zeitgenossen ragt diejenige Voltaire's vom Jahre 1779 hervor (siehe Abbildung); sie wurde noch übertroffen von der berühmten Statue des sitzenden Voltaire (1781) in der Comédie française. Als der Klassizismus Davids zur Herrschaft gelangt war, verlor der Künstler seine



Büste Voltaire's von Houdon.

originale Kraft; was er bis 1814 noch schuf, kann den Vergleich mit den Werken seiner Blütezeit nicht aushalten. Die wechselnden Kunstströmungen, welche dieser Künstler erlebte, machen seine Biographie zu einer kunst- und kulturgeschichtlich im hohen Grade dankbaren Aufgabe. Der Schwierigkeiten, die damit für die biographische Darstellung gegeben sind, war sich Dierks wohl bewußt. Zwar fehlt es nicht an trefflichen Vorarbeiten für die Kunstgeschichte der Zeiten, in denen Houdon sich bewegte. Der Verfasser hat sie gekannt und ihre oft weitzerstreuten Resultate fleißig zusammengetragen. So gründlich Dierks aber auch zu Werke gegangen ist, es ist ihm nicht gelungen, das Bild eines bedeutenden Menschen und Künstlers in bedeutender Zeit anschaulich und genußreich zu gestalten. Im Anhang (S. 95—148) teilt der Verfasser unedirte Dokumente und seltene Drucke von Schriften Houdons mit, berichtet über die Auktionen von Werken des Künstlers, verzeichnet die Porträts und giebt schließlich in dankenswerter Weise einen sehr sorgfältig ausgearbeiteten Katalog seiner Werke.

La Cousine Bette. Von Honoré de Balzac. Mit zehn Illustrationen von G. Caïn, radirt von Gaujean und Géry-Bichard. (Kollektion Calmann-Lévy.) 4°. Paris, Maison Quantin. Frcs. 25. —

Dieser Band ist ein Teil der „Bibliothèque des chefs-d'oeuvres du roman contemporain“, welche sich in kurzer Zeit allgemeine Beliebtheit erworben hat. Eine ganze Reihe Meisterromane liegt bereits vor, Flauberts Madame Bovary und Salammbo Octave Feuillets Monsieur de Camors, George Sands Mauprat, Clarétie's Monsieur le Ministre, Lamartine's Raphael, dann die Germinie Lacerteux von den Gebrüdern de Goncourt und endlich Balzacs Père Goriot. Balzac's Cousine Bette wird nicht mindere Teilnahme finden als die früheren Werke, welche in der vornehmen Ausstattung und Bilderzier so recht für den Bücherfreund geschaffen sind, der das Gute auch gut servirt zu genießen wünscht. Papier und Druck sind vorzüglich und die Illustration gerade des vorliegenden Bandes war besonders geschickten Händen anvertraut. Caïns ansprechende Bilder hat namentlich Gaujean, einer der besten unter den jüngeren französischen Radirern, mit der Nadel gut wiedergegeben. Auch Géry-Bichards Radirungen verdienen Lob.

Nekrologe und Todesfälle.

⊙ **Dr. Alexander Freiherr von Minutoli-Waldeck,** Geh. Regierungsrat a. D. ist am 17. Dezember auf seinem Schlosse Friedersdorf bei Gräfenberg in Schlesien im 82. Lebensjahre gestorben. Die Kunstschätze des eifrigen Sammlers und Forschers sind im 21. Jahrgang der „Zeitschrift für bildende Kunst“ S. 318 ff. von Dr. Thode ausführlich gewürdigt worden.

*** **Der französische Genremaler François Bouvin** ist am 18. Dezember, 70 Jahre alt, in Paris gestorben.

*** **Der Landschaftsmaler Professor August Becker,** welcher sich vornehmlich durch romantisch aufgefaßte Gebirgslandschaften aus Norwegen, der Schweiz, Tirol, dem bayerischen und schottischen Hochland bekannt gemacht hat, ist am 19. Dezember zu Düsseldorf, 65 Jahre alt, gestorben.

*** **Der Bildhauer Professor Julius Franz** ist am 16. Dezember in Berlin gestorben. Im Jahre 1824 daselbst geboren, bildete Franz sich nach einander in den Ateliers von Wichmann, Fischer, Wredow und Rauch, bei welch letzterem er sich noch an den Arbeiten am Friedrichsdenkmal beteiligen konnte. Selbständig führte er eine große Anzahl von anmutigen Genrefiguren und Gruppen aus, welche durch Vervielfältigung eine weite Verbreitung gefunden haben und noch jetzt den Schmuck von Gärten und Zimmern bilden. Wir nennen aus dieser Reihe den Schmetterlingsfänger, den Jäger, die Schnitterin, den Fischer, den Landmann, die Spinnerin, den Kampf eines Schäfers und seines Hundes mit einem Tiger, die Najade auf einem Seetier, eine Amazonengruppe u. s. w. Eine Anzahl dieser Figuren ist für die königlichen Schlösser bei Potsdam ausgeführt, andere dekorative Arbeiten hat Franz für die Börse in Berlin geschaffen; aber seine Hauptthätigkeit gipfelte nicht in diesen Schöpfungen, sondern in den beiden Gruppen für den Belle-Allianceplatz in Berlin, Preußen und Braunschweig-Hannover, denen zwar Skizzen seines Meisters Fischer zu Grunde liegen, die aber in ihrer gegenwärtigen Gestaltung ganz sein Werk sind. In die letzten Jahre seiner Thätigkeit fallen eine dramatisch bewegte Gruppe „Achill und Penthesilea“, eine Statue des Prinzen Friedrich Carl, welche im Auftrage des Kaisers in Sandstein ausgeführt wurde, und zwei Kaiserstatuen für das Rathaus in Osnabrück. Er besaß die große goldene Medaille der Berliner Akademie.

Kunstunterricht und Kunstpflege.

Kr. **Der Staatshaushaltsplan des Königreichs Sachsen für 1888/89** führt unter Kap. 24 die zum königl. Hausfideikommiß gehörigen Sammlungen für Kunst und Wissenschaft mit folgenden Posten an: Einnahmen 87500 Mk., Ausgaben 517153 Mk., darunter 186655 Mk. transitorisch, und 120582 Mk. mehr als 1886/87. Davon kommen 2200 Mk. auf den Direktor der Skulpturensammlungen, dessen Kraft gegenüber anderweiten bisherigen Verpflichtungen in vollem Umfange für die königl. Sammlungen gewonnen werden soll, 300 Mk. auf den Portier der Gemäldegalerie, der für die bei Erhebung der Eintrittsgelder unvermeidlichen Verluste entschädigt werden muß, u. s. w. Zur Vermehrung der Sammlungen ist beantragt der Jahresbeitrag von 75000 Mk., darunter 3000 Mk. noch zu der auf 6000 Mk. beanschlagten Abformung der goldenen Pforte in Freiberg, welche, wenn das kostbare Werk in seiner Integrität erhalten werden soll, nicht verschoben werden darf, 1200 Mk. zu der im Zusammenhange mit der Neukatalogisirung der Gemäldegalerie stehenden einmaligen Beschaffung sämtlicher Nummern-, Namen- und Erläuterungsschilder, zur Beschaffung der nötig gewordenen Schutzgläser für eine Reihe von Bildern, und zur Ersetzung einiger unzweckmäßiger Bilderrahmen durch Galerierahmen. 53825 Mk. werden gefordert als Bauaufwand für Unterhaltung der Sammlungsgebäude, darunter 10900 Mk. zu Herstellungen im zoologischen Museum, 37000 zu Reparaturen am Zwingergebäude, 24000 zu Ausbesserungen am japanischen Palais, 129000 Mk. Jahresbeitrag zu einmaligen außergewöhnlichen Ausgaben, und zwar 54000 Mk. zur malerischen Ausschmückung der für die Skulpturensammlungen bestimmten Räume des umgebauten Zeughauses, sowie für Vorbereitungen zur plastischen Ausstattung des Äußern dieses Gebäudes, 124000 Mk. zur Überführung der Antikensammlung, des Museums der Abgüsse, des Rietschelmuseums und des geretteten Rietschelschen Theatergiebels in das umgebaute Zeughaus, sowie zur Aufstellung dieser Bestände, und 80000 Mk. zur Überführung der ethnographischen Sammlung und des bisher nicht oder unzureichend aufgestellten Teiles des zoologischen Museums in die durch den Auszug der antiken Abteilung der Abgußsammlung im Zwinger frei werdenden Räumlichkeiten.

Vermischte Nachrichten.

Wiener Jubiläumskunstausstellung. Die Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens veröffentlicht soeben das ausführliche Programm der im nächsten Jahre zur Feier des vierzigjährigen Regierungsjubiläums des Kaisers Franz Josef in Wien stattfindenden internationalen Jubiläumskunstausstellung, welche unter dem Protektorate des Erzherzogs Karl Ludwig steht. Die Ausstellung wird aus einer historischen Abteilung, enthaltend Werke derjenigen Künstler, welche während der letzten vierzig Jahre in Österreich gewirkt haben, und aus einer internationalen Abteilung mo-

derner Werke der Kunst bestehen. Die Regierung hat zu Staatsankäufen in dieser Ausstellung 20000 Fl. bewilligt. Zu Prämiirungen sind ferner 20 goldene und 20 silberne Medaillen, 3 goldene Karl-Ludwigs-Medaillen und 2 akademische Reichel-Preise von je 1500 Fl. bestimmt. Der Wiener Gemeinderat hat bekanntlich zur Unterstützung des Ausstellungsunternehmens 20000 Fl. bewilligt. In einer mit der Ausstellung verbundenen Lotterie werden Kunstwerke im Werte von 80000 Fl. zur Verlosung gelangen, und außerdem sind Ankäufe aus dem Teilnehmerfonds der Künstlergenossenschaft in Aussicht gestellt. Die Ausstellung wird in den zu diesem Zwecke erweiterten Räumlichkeiten des Künstlerhauses am 1. März 1888 eröffnet und am 31. Mai geschlossen werden. Sie wird architektonische Pläne, Modelle 2c. aufnehmen, ferner Werke der Skulptur, Malerei und der vervielfältigenden Künste umfassen. Ausgeschlossen sind nur plastische Arbeiten aus ungebrannter Erde und Farbendrucke. Jeder Künstler darf nur drei Werke ausstellen, wobei jedoch cyklische Darstellungen als ein Werk gelten; in besonderen Fällen hat die Kommission das Recht, eine größere Zahl von Werken eines Künstlers aufzunehmen. Es können ferner nur Kunstwerke aufgenommen werden, welche seit 1882 entstanden sind und in Wien noch nicht ausgestellt waren. Über die Annahme der eingesendeten Objekte entscheidet eine Vorjury. Die Anmeldungen müssen bis zum 15. Januar 1888 erfolgen, und alle Ausstellungsobjekte sind bis längstens 1. Februar 1888 im Künstlerhause abzuliefern. Nebst dem gewöhnlichen Katalog wird ein illustrirter Katalog erscheinen, für den Zeichnungen oder Photographien bis 15. Januar 1888 einzusenden sind.

Aus Düsseldorf. Das Bruttoerträgnis des Künstler-Dezemberfestes beträgt annähernd 62000 Mk. Es waren 237 Passepartouts ausgegeben und etwa 5400 Personen zahlten den täglich 2 Mk. betragenden Eintrittspreis. Die übrige Einnahme ist aus dem Eintrittspreis der verschiedenen Buden und den sonstigen Veranstaltungen, den Cafés, den Kneipen verschiedener Nationalität u. s. w., aus dem Verkauf von Bildern aus dem Salon der Refusirten, der Lotterie von Kunstgegenständen und dem Absatz des Künstleralbums, von welchem die von Herrn August Bagel geschenkten 2000 Exemplare nahezu sämtlich verkauft wurden. Da dieser Einnahme keine sehr erheblichen Unkosten gegenüberstehen — das schöne Unternehmen fand von allen Seiten die weitestgehende Unterstützung und Förderung —, so dürfte der Reinertrag zum Besten des Künstlerunterstützungsvereins ein sehr befriedigender sein.

Die Kriegerdenkmalentwürfe für Essen a/Ruhr von Seger in Breslau, Flügge und Nordmann in Essen, Professor Frenzen in Aachen wurden vom Preisgericht mit je 3000 Mk. prämiirt.

Vom Kunstmarkt.

* **Die Auktion Penther**, welche in Wien vom 22. November bis 3. Dezember unter der Leitung des Herrn H. O. Miethke stattfand, erzielte bei reger Teilnahme des Publikums einen Gesamtertrag von über 95000 Fl. ö. W.

Es wurden u. a. gezahlt für

Nr. 36. Dosso Dossi, Jupiter, Merkur und Flora (Graf C. Lanckoronski) 3395 Fl.
„ 70. Egb. v. Heemskerk, Holländische Wirtsstube (Hr. v. Szent Ivany) 400 Fl.
„ 109. Moretto, Krönung der Maria (Gräfin M. Sizzo) 1350 Fl.
„ 145. Pollajuolo, Martyrium des heil. Sebastian (k. k. Akademie in Wien) 800 Fl.
„ 191. Tizian, Maria mit Kind (Hr. v. Szent Ivany) 1810 Fl.
„ 232. Arnold Böcklin, Venus (Hr. Fr. Gurlitt in Berlin) 3630 Fl.
„ 239. Defregger, Bauernmädchen (Hr. A. Schley) 2000 Fl.
„ 272. Lenbach, Bildnis von Böcklin 1050 Fl.
„ 274. — Bildnis von Liszt 1050 Fl.
„ 275. — Mann in spanischer Tracht 1519 Fl.
Nr. 287. Makart, Alberich und die Rheinnixen (Hr. Miethke) 1400 Fl.

Von den Antiquitäten erzielten:

Nr. 531. Satteldecke 199 Fl.
„ 697. Bronzestatuette Amor 655 Fl.
„ 1048. Ciborium aus vergoldetem Silber 340 Fl.
„ 1790. Medaillon aus Gold 405 Fl.
„ 1830. Ananas-Deckelpokal aus Silber 302 Fl.
„ 1833. Pokal in Silber getrieben 300 Fl.
„ 1841. Henkelkrug aus getriebenem Silber 360 Fl.
„ 1879. Eiförmige Taschenuhr 300 Fl.
„ 1892. Kleine Uhr 240 Fl.
„ 2107. Nielloplatte aus Silber 241 Fl.
„ 2229. Dreiseitige Majolikaschale 452 Fl.
„ 2559. Kleiner Schrank 270 Fl.
„ 2600. Altitalienisches Kabinet 399 Fl.
„ 2630. Kassette aus Ebenholz 260 Fl.
„ 2652. Kleine Kassette aus geätztem Eisen 305 Fl.

Die außergewöhnlich reichhaltige, aus 296 Nummern bestehende Kollektion der Ringe wurde en bloc um den Preis von 7000 Fl. verkauft.

R. S. **Photographien aus den Wiener Privatgalerien.** Der rührige Kunstverlag F. A. Heck in Wien hat im Verein mit dem photographischen Atelier J. Löwy die Galerien Czernin, Harrach, Schönborn zum ersten Male in würdigen Reproduktionen herauszugeben unternommen. Die vorzüglich gelungenen Blätter sind — zum Unterschiede von dem im gleichen Verlage lieferungsweise erscheinenden Heliogravürenwerk „Wiener Galerien" — auch einzeln zum Preise von 1 Fl. erhältlich. Sehr dankenswert war es, daß man sich nicht auf eine Auswahl sogenannter „Perlen" beschränkte, die — da selbst die spärlichen in letzter Zeit erfolgten Neutaufen die betreffenden Vorstände nur wenig von der Skepsis moderner Kunstforschung angekränkelt zeigen — häufig genug vor dem Kennerauge auf ein bescheideneres Maß künstlerischer Bedeutung zusammenschrumpfen; vielmehr wird thunlichste Vollständigkeit angestrebt. Am reichsten ist wie billig bisher Czernin bedacht. Neben den Glanzstücken der Sammlung, dem herrlichen Jan van der Meer von Delft und dem Paulus Potter — deren Aufnahmen durch die scharfe Wiedergabe der köstlichen Lichteffekte als vollendet zu bezeichnen sind — finden wir die beiden Bildnisse des B. v. d. Helst, den Tabakraucher von Metsu, Teniers' Dudelsackspfeifer, van Dycks herzigen Amorino, seines seltenen Schülers Pedro de Moya's Herrenporträt, G. Dous und Netschers Eigenbildnisse, das Brustbild von Dürer (wenn nicht von H. von Kulmbach), den Dogen Venieri von Tizian. Unter den Aufnahmen aus der Galerie Schönborn seien nur das prächtige Holbeinporträt von 1532, der Seesturm Vernets, die beiden Madonnenköpfe von Sassoferrato; unter jenen aus der Harrachschen Sammlung das Seegestade von J. A. Porcellis, die Nymphe Poelemburgs, das Innere des Antwerpener Domes von Neefs, das interessante Gruppenbild der drei musicirenden Mädchen vom niederländischen „Meister der weiblichen Halbfiguren" (hieß bis vor Kurzem noch Holbein!) hervorgehoben.

Zeitschriften.

Die Kunst für Alle. Heft 6.
Über die Kunst in England. Von Hermann Helferich. — Franz Lenbachs Zeitgenössische Bildnisse. — Beilagen: Versuchung. Von Eduard Grützner. — Ein Besuch. Von Ferdinand Brütt. — Ankunft des k. k. Dragonerregiments „Graf Sternberg" No. 8 in Wien. Von Siegmund L'Allemand. — Felsenlandschaft. Von E. J. Schindler.

The Academy. Nr. 815.
The Walls of Chester. Von Robt. Blair.

Allgemeine Kunstchronik. Nr. 51.
Vom k. k. Heeresmuseum. Von Carl Winter. — Die Wiener Jubiläumsausstellung.

Journal des Beaux-Arts. Nr. 23.
Exposition van Beers. — Musée de Portraits d'artistes.

L'Art. 15. Déc.
Decus pelagi. Von Alfred Melani. (Mit Abbild.) — Salon de 1887. Von Paul Leroi. (Mit Abbild.) — Notre bibliothèque. (Mit Abbild.)

Hierzu eine Beilage der Vereinigung der Kunstfreunde für die amtlichen Publikationen der Königl. National-Galerie.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von August Pries in Leipzig.

23. Jahrgang. 1887/88.

Kunstchronik

Nr. 13. 5. Januar.

Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

Herausgeber:

Carl v. Lützow und Arthur Pabst

Wien Theresianumgasse 25. Berlin, W. Kurfürstenstraße 3.

Expedition:

Leipzig: E. A. Seemann, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. Kühl, Jägerstr. 73.

Die Kunstchronik erscheint von Oktober bis Ende Juni wöchentlich, im Juli, August und September nur aller 14 Tage und kostet in Verbindung mit dem Kunstgewerbeblatt halbjährlich 6 Mark, ohne dasselbe ganzjährlich 8 Mark. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler in Leipzig, Wien, Berlin, München u. s. w. an.

Die „kleinasiatischen" Terrakotten.

In der am 7. Juni d. J. abgehaltenen Sitzung der archäologischen Gesellschaft in Berlin hat Furtwängler anläßlich einer Besprechung des Buches von Cartault „Sur l'authenticité des groupes en terre cuite d'Asie Mineure" triftige Gründe gegen die auch von anderen Gelehrten angezweifelte Echtheit der in Frage kommenden bekannten Terrakottagruppen entwickelt. Die Gründe sind rein stilistischer Art und haben daher nicht allen eingeleuchtet, vielmehr wird in gewissen Kreisen nach wie vor hartnäckig an der Echtheit dieser Terrakotten festgehalten. Es wird daher ein Beitrag, welcher von anderer Seite Licht über diese Frage zu verbreiten im Stande ist, nicht unwillkommen sein, wenn derselbe auch nur gering und nicht ohne weiteres beweisend ist.

Es mußte von vornherein Bedenken erregen, daß man über den Fundort dieser Terrakotten, die trotz ihrer beträchtlichen Menge merkwürdigerweise nur aus einer einzigen Quelle stammen, einen geheimen Schleier hüllte. Daß die Angabe, sie kämen aus Myrina, falsch war, davon konnte sich jeder, der eine größere Zahl unzweifelhaft dort gefundener Terrakotten gesehen hatte, leicht überzeugen. Man zog es denn auch vor, meist ganz allgemein Kleinasien als Fundort zu bezeichnen, womit natürlich jede genauere Kontrole unmöglich gemacht war. Bei dieser Sachlage beansprucht eine genaue Fundnotiz ein besonderes Interesse, welche Herrn Feuardent von einer Seite her zugekommen ist, von welcher man vor allem sichere Auskunft erwarten durfte, und welche mir derselbe durch gütige Vermittelung meines Freundes Jan Six mit dankenswerter Bereitwilligkeit zur Verfügung gestellt hat. Es ist allem Anschein nach die gleiche Notiz, welche Cartault, dessen Schrift ich leider nicht selbst habe einsehen können, S. 21 für die Echtheit der Terrakotten ins Feld führt, ohne allerdings ihren Inhalt mitzuteilen. Ich drucke sie wörtlich ins Deutsche übersetzt hier ab.

„Eine der bedeutenderen Städte der großen Provinz (Vilajet) Aidin ist die Stadt Aidin (12000 Häuser). Vier Stunden (zu Pferde) von Aidin befindet sich in einer Ebene das kleine Städchen Zelat (120 Häuser). Diese Ebene ist voll von Gräbern, die dreierlei Art sind: 1. von Stein, und diese sind die zahlreichsten, 2. von Marmor, bisweilen mit Reliefs, Guirlanden 2c. geschmückt, 3. aus Ziegelsteinen, und in diesen findet man die besten Sachen. Diese letzteren befinden sich in einer Tiefe von vier bis vier und einen halben Meter, während erstere nahe an der Oberfläche und bisweilen noch etwas höher liegen. Zwei Stunden von Zelat entfernt befindet sich ein Berg, auf welchem das alte Schloß Kezi-Kalessi liegt. Auf dem Gipfel dieses Berges — man braucht eine Stunde zur Besteigung — befindet sich auch eine Nekropole, in welcher man ebenfalls Terrakottagruppen findet".

So lautete die Fundnotiz, zu deren Nachprüfung mir eine gemeinsam mit Walter Judeich während dieses Sommers unternommene Reise nach Jonien und Karien Gelegenheit gab.

Als ich in Aidin (Tralles) ein Pferd mieten wollte, um nach Zelat zu reiten, erklärte der Agogiat, von einem Ort Zelat in der Umgebung Aidins nichts zu wissen, und die gleiche Antwort erhielt ich von ungefähr einem Dutzend anderer Einwohner, die mir sämtlich als besonders ortskundig empfohlen waren. Mein Erstaunen wuchs, als ich die wirkliche, auch auf der großen Kiepertschen Karte verzeichnete Lage von Zelat erfuhr. Der einzige Ort dieses Namens in Kleinasien liegt auf der Bahnstrecke Smyrna-Aiasluk (Ephesos), er ist die vorletzte Station vor Aiasluk, ungefähr 65 Kilometer von Smyrna und 62 Kilometer von Aidin entfernt. Zwischen Zelat und Aiasluk in der Nähe der Station Kosbunar befindet sich die mittelalterliche Festungsanlage Kezi-Kalessi auf dem Gipfel eines steil abfallenden Berges.

Schon nach der Lage der beiden Orte war es unwahrscheinlich, daß hier Terrakotten gefunden sein sollten; gleichwohl beschloß ich die Strecke abzureiten, um genauere Erkundigungen einzuziehen. Ich brach von Aiasluk am 31. Juli morgens auf und erreichte in einer und einer halben Stunde Kosbunar und von da in einer Stunde Zelat, welcher Ort nicht, wie in der Fundnotiz angegeben, aus 120, sondern aus 6 Häusern besteht. Abgesehen von einer christlichen Grabanlage mit zwei Kammern, angeblich ungefähr eine Stunde östlich von Kosbunar, befindet sich in der ganzen Gegend, ebenso wenig in der Ebene wie auf der Höhe von Kezi-Kalessi, weder eine Nekropole noch sind hier, wenigstens in den letzten Jahrzehnten, für welche Zeit sich die Leute von Kosbunar und Zelat verbürgen konnten, Funde von Antiken gemacht, wie denn auch von solchen aus früherer Zeit nicht das Geringste verlautet. Wäre die Ausbeutung der angeblichen Gräberfelder, die doch nach jener genaueren Schilderung unmöglich so sehr einfach sein könnte, auch noch so heimlich betrieben, sie hätte nicht den Anwohnern der Gegend gänzlich verborgen bleiben können.

Ich muß deshalb jene Fundangabe für unwahr halten und habe aus dieser Ansicht kein Hehl gemacht. Auffällig ist dabei, daß vor einigen Wochen eine Terrakottagruppe der bezeichnetem Art einem athenischen Kunsthändler zum Kauf angeboten und daß jetzt nicht mehr Kleinasien, sondern Tanagra als Fundort angegeben wurde.

Athen, Oktober 1887. **Fr. Winter.**

Düsseldorfer Ausstellungen.

(Schluß.)

Wenn ich eines an der Ausstellung beteiligten Künstlers erst jetzt gedenke, so geschieht es, weil er gleichzeitig durch Arbeiten an anderer Stelle unsere Aufmerksamkeit in Anspruch nimmt. Eduard Kämpfer gehört zu den in Dresden prämiirten Düsseldorfern. Seine Studien nach der Natur, unter denen die Tierstudien das Interesse vor allen auf sich ziehen, zeigen den Zeichner von Gottes Gnaden. Als solcher erfreut sich der Künstler in den akademischen und freien Künstlerkreisen schon längst voller Anerkennung. Dagegen ist es ihm bisher noch nicht gelungen, mit einer größeren selbständigen Arbeit einen unbestrittenen Erfolg zu erzielen. Teils ist es Mangel an Geschmack, ein zu starkes Betonen der vermeintlichen Pointen, teils ein problematisches Übergreifen in das mystische Gebiet des bisher noch nicht Dagewesenen, noch nicht Erreichten, was den außerordentlich begabten Künstler an der Ausreifung hindert. Unter den ausgestellten selbständigen Arbeiten ist der Entwurf zu einem Vorhang für Crefeld die bedeutendste. Ja sie würde in dieser Gattung eine künstlerische That darstellen, wenn das Mißverhältnis der bei der Ausführung ins Endlose wachsenden Figuren zum umgebenden Raume nicht eben wieder die Grenzen des guten und sicher zugreifenden Geschmacks bestimmten. Und im Ganzen verkleinern läßt sich die Gruppe auch wiederum nicht, denn die Gewalt, die ihr innewohnt, beruht gerade im Wesentlichen auf diesem Mißverhältnis. Auch dürfte der imposante, dem freundlichen Eindruck eines kleinen Theaters viel zu sehr entgegenstrebende Ernst der Farbenwirkung bei Licht etwas Zwitterhaftes erhalten. So stellt sich die Rechnung bei fast allen bedeutenderen Arbeiten, die Kämpfer bis jetzt an die Öffentlichkeit gebracht hat. Neben dem großen Wurf, der stark empfundenen Idee, dem echt künstlerischen Anlauf ein Versagen der entscheidenden Mittel. Auch die Aquarelle mit dem für Kämpfer charakteristischen Titel: „Ein Häufchen Glück“ — eine mit nackten Kindern unter einem blühenden Apfelbaum sitzende, antik gedachte jugendliche Mutter — zeigt die gleiche Qualität. Dagegen gewinnt die Ausführung desselben Motivs in Blei ein weit anziehenderes Gesicht. Diese Zeichnung gehört zu den beiden Arbeiten, welche dem jungen Künstler vor wenigen Tagen den nach mehrjähriger Ruhe auf 3000 Mk. angewachsenen Preis der Abraham Wetterschen Stiftung eingetragen haben. Die andere stellt den in der Höhle bei zwei Sklaven verendenden Nero dar, der von den hereinstürmenden Soldaten gesucht wird. Die Quelle für diese Schilderung ist mir im Augenblick nicht zugänglich. Aber sollte der Künstler mit der historischen Wahrheit auch etwas frei gewaltet haben, künstlerisch ist er seinem Vorwurf mit historischer Gestaltungskraft gerecht geworden. Die Zeichnung ist der erste bedeutende Schritt zu einem großartigen Geschichtsbilde. Aber freilich

ist der Weg von der Zeichnung bis zum Bilde noch ein weiter.

Eine große Kohlenzeichnung von Hugo Knorr (Karlsruhe), Motiv aus dem norwegischen Hochgebirge, hat in der Düsseldorfer Kollektivausstellung von Aquarellen und Zeichnungen wohl nur zufällig ihren Platz gefunden und gehört zu einer größeren Folge von Studien und Kompositionen des Künstlers, welche im Treppenhause der Kunsthalle vor längerer Zeit ausgestellt sind. Daß eine so eminente Begabung, wie diejenige Knorrs, wohl hauptsächlich wegen der ihm fehlenden Aufmunterung durch die Teilnahme des Publikums, in den letzten Jahren nur selten zu entscheidender künstlerischer Äußerung gelangt ist, darf man aufrichtig bedauern. In Knorr vereinigt sich Stilgefühl und Naturpoesie mit realistischer Kraft. In seinen Kartons zur Frithjofssage betrat er mit glänzendem Erfolg einen Weg, den der ideal denkende Künstler gewiß nur unter dem Zwang der Verhältnisse verlassen hat. Wie ich höre, beschäftigt ihn seit einiger Zeit ein Cyklus von Kartons zu Wagners Ring des Nibelungen. Er ist wie kein anderer berufen, den naturpoetischen Gehalt des wunderbaren Tongedichts künstlerisch zu erschöpfen.

Im Hauptsaale der Kunsthalle stellt Hans Herrmann (Berlin) zwei Meisterwerke aus. Der Hafen von Amsterdam hat sich auf der Jubiläumsausstellung die gebührende Anerkennung verschafft und leidet hier nur unter der von dem Wetter bedingten traurigen Beleuchtung. Die Fleischhalle in Middelburg ist aber als ein Triumph moderner Kunst zu bezeichnen. Der Einblick in die spätgotische Halle mit flachen Kreuzgewölben, unter denen das rote Holzwerk aufragt, gewährt dem malerisch empfindenden Blick ebenso große Überraschung als nachhaltigen Genuß. Wie der Künstler unter Festhaltung eines geradezu unbegreiflichen Details von Fleischauslagen den malerischen Gesamtton, die dämmernde Luftperspektive, mit einem Wort die Einheit des Kunstwerks zu erreichen vermag, dürfte auch den tüchtigsten seiner Kollegen ein Gegenstand der Bewunderung bleiben. Diese Perle wird, wenn die Nationalgalerie sie sich entgehen läßt, in nicht gar zu langer Zeit eine der vornehmsten Sammlungen zieren und bei ihrer Wanderung dereinst fabelhafte Preise erzielen. Wenn die Kritik es wagt, einer solchen Erscheinung ersten Ranges gegenüber abfällige Bemerkungen über den Gegenstand zu machen, so zeigt sie eben gänzlichen Mangel an Beruf.

Auch Hartung ist der Nationalgalerie zu signalisiren. Wenn irgend eine Kunst in das erhaltende Heiligtum unserer höheren Kultur gehört, so ist es die Kunst dieses jugendlichen Meisters. Man klagt ganz unbegründeter Weise über Verfall. Aber wenn einmal ein Berufener den Mut hat, da mit voller Kraft wieder einzusetzen, wo eine edle Ausdrucksweise in dem Fortstürmen jugendlicher Dränger ermattet am Wege liegen blieb, dann hat man kein Auge dafür. Hat die Wirkung des nebligen Morgens am Rhein, den der Künstler vor Kurzem nur einige Tage in der Kunsthalle ausgestellt hatte, ihn selbst wirklich noch nicht befriedigt, so ist die Warnung am Platze, das wundervoll Erreichte nicht für billigere Reizmittel der Masse hinzugeben. Solche Bilder sind der Stolz und das Privilegium deutscher Kunst.

Bei Schulte sahen wir das von Hugo Vogel für das Provinzialmuseum zu Hannover gemalte große Historienbild: „Ernst der Bekenner nimmt in der Hofkapelle zu Celle das Abendmahl in beiderlei Gestalt.“ Mit diesem ausgezeichneten Werke werden nun wohl die Stimmen zum Schweigen gebracht sein, welche die Fähigkeit des Künstlers bezweifelten, auf eigenen Füßen zu stehen. Man versuchte hier, auf Kosten Vogels weit geringere und zum Teil verfehlte Leistungen anzupreisen, ja, es gehörte in gewissen Kreisen zum guten Ton, den Beruf dieses durch sein Gleichgewicht eines guten Erfolges versicherten Talents in Zweifel zu ziehen. Sein letztes Werk erhebt sich weit über die Gattung derartiger Repräsentationsbilder. Im Ausdruck den Vorwurf erschöpfend, zeigt es sich glücklich und klar in der Anordnung und stellt sich durch den koloristischen Geschmack, den selbst die übertriebenen weißlichen Lichter nicht wesentlich beeinträchtigen, auf eine Höhe, wie sie in Deutschland nur selten erreicht wird. Die Einflüsse von Gebhardt und Sohn, für ein vertrautes Auge noch deutlich wahrnehmbar, erscheinen in selbständiger Abklärung und Verarbeitung. Der Ruhm der Düsseldorfer Akademie und ihre Anziehungskraft können durch solche Werke nur gewinnen. Doch wird Vogel in Zukunft gut thun, die Namenssignatur seiner Bilder ihrem feinen Geschmack besser anzupassen. ⊙ ⊙

Kunstlitteratur und Kunsthandel.

Griechische Götter- und Heldengestalten. Nach antiken Bildwerken gezeichnet und erläutert von Prof. Jos. Langl. Mit kunstgeschichtlicher Einleitung von Prof. Dr. Carl von Lützow. Mit 50 Tafeln in Lichtdruck und 300 Text-Illustrationen. Wien, Alfr. Hölder. 1887. Fol.

* Dieses von uns wiederholt angezeigte, von der pädagogischen Fachlitteratur mit einmütigem Beifall aufgenommene Werk, unstreitig die schönste sämtlicher neueren Publikationen auf dem Gebiete populärer Kunstmythologie, ist kürzlich mit der achtzehnten Lieferung zum Abschluß gekommen. Wir wollen nicht versäumen, darauf nochmals besonders aufmerksam zu

machen, als auf eine Gabe, mit welcher den vorgeschritteneren Schülern unserer Gymnasien und den Anfängern im Studium der Archäologie gewiß Freude und Nutzen bereitet werden wird.

Der Hauptwert von Langl's Behandlung des Gegenstandes liegt in der harmonischen Durchführung des Grundgedankens: die Gesamtheit der antiken Götter und Heroen als das Erzeugnis der dichterischen und künstlerischen Phantasie des Griechenvolkes genetisch vorzuführen. Er versäumt es nicht, auf den dunklen Urgrund der Sagenwelt in Natur- und Volkspoesie hinzudeuten, aber das Hauptinteresse lenkt er auf den in geschichtlicher Zeit vorgegangenen Prozeß der dichterischen Charakteristik und plastischen Gestaltung der Götter und Heroen, deren verschiedene Bildungen uns in vollständiger Übersicht vorgeführt und erläutert werden. Die Zeichnungen wie der ausführliche Text rühren durchaus von Langl her, und zu den Abbildungen hat ihm vornehmlich das reichhaltige Museum der Wiener Akademie der bildenden Künste das Material geliefert. Zwei Proben der Textillustrationen fügen wir dieser Anzeige bei.

Als Einleitung zu dem Werke schrieb Prof. Dr. C. von Lützow eine Geschichte der griechisch-römischen Kunst in gedrängtester Form, welche den geistigen Werdeprozeß der „Götterkunst" des klassischen Altertums in seinen Hauptmomenten klarlegt und dabei die mannigfachen Ergebnisse der jüngsten Forschung, besonders auf dem Gebiete der Urzeit und des ersten Entwickelungsstadiums der hellenischen Kunst, sorgfältig berücksichtigt.

Das Werk darf als ein erfreuliches Zeugnis der aufstrebenden pädagogischen Litteratur Österreichs und als ein schönes Produkt der Wiener Typographie und Buchillustration mit besonderer Freude begrüßt werden. Der tüchtige Hölder'sche Verlag hat sich damit ein neues Verdienst und das Anrecht auf den Dank aller Bücherfreunde erworben.



Aus Langl, Götter- und Heldengestalten. (Wien, Hölder.)

Die Quantinsche Verlagsanstalt in Paris hat den Weihnachtsmarkt dieses Jahres wieder mit einer Flut illustrirter Geschenkbücher bereichert. Ihre Sorge um das Anschauungs- und Belehrungsbedürfnis der Jugend ist außerordentlich gewesen: ganze Serien neuer Bücher haben wir ihr zu danken. Die „Bibliothèque de l'éducation maternelle" ist um fünf Bände größer geworden (gebunden zu 3,50 Frcs.). Henry Carnoy erzählt in kindlichem Tone, wie „Hans Mertens" in der harten Schule des Schicksals von einem ungezogenen Burschen, der dem Elternhause entlief, zu einem fleißigen und folgsamen wird. Chovin hat das Buch in lebendiger Weise illustrirt. „Les Rogimbot" von Mme. Noémie Balleyguier schildert die Geschichte eines ebenso excentrischen wie gutmütigen Kommandanten, den nur die Anteilnahme wohlwollender Freunde vor dem Untergange rettet. Auch dieser Band ist ansprechend illustrirt. Dasselbe gilt von den „Coeurs aimants" der Me. de Witt und dem „Bouton d'or" von J. de Sobol, welche als Lektüre für Mädchen und Knaben empfehlenswert sind. — In größerem Formate und reicherem Schmucke erscheinen zwei neue Bände der „Bibliothèque de la Famille" (4°. gebunden 10 Frcs.). Das eine „Le Soldat" von Ch. Leser wendet sich an die reifere Jugend und schildert fesselnd das Soldatenleben alter und neuer Zeit. Gute Illustrationen sind zahlreich dem Texte eingefügt. Der andere Band „Au pays des Fées" von Me. de Rochemont, in gleicher Ausstattung, wendet sich an junge Mädchen. Für kleine Kinder ist die „Bibliothèque enfantine" bestimmt (Mignonnettes, Mémoires de Cigarette), dann eine ganze Anzahl kleiner wohlfeiler Bändchen verschiedenen Formates (von 2,50 Frcs. bis 10 Cnts.), die sich alle durch hübsche Farbendruckbilder auszeichnen. Zumeist sind es Märchenerzählungen, wie sie Kinder lieben, möglichst bunt und drastisch geschildert. In künstlerischer Hinsicht sind die kleinen Bändchen verschiedenwertig; manche der Illustratoren wandeln nicht ungeschickt die Bahnen der Miß Kate Greenaway.

Buchner, W., Leitfaden der Kunstgeschichte. kl. 8⁰. 142 S. mit 75 Abbildungen. 2. Aufl. Essen, G. D. Baedeker.

Dieser Leitfaden der Kunstgeschichte, welcher schon vor längerer Zeit erschienen ist, versucht das ungeheure Material, über das die Kunstgeschichte von der vorgeschichtlichen Zeit bis zur unmittelbaren Gegenwart verfügt, in 128 Paragraphen für die Zwecke des Unterrichtes zu verarbeiten. Die Auswahl sowohl wie die Behandlung des Stoffes zeigt, daß der Verfasser aus dem Studium der kunstgeschichtlichen Litteratur, die er anführt, nicht den rechten Nutzen zu ziehen wußte, und was er aus eigener Anschauung beurteilt — er hat sich diese Anschauung mehrere Rundreisebillets kosten lassen, von Paris bis Berlin und von London bis Pästum



Aus Langl, Götter- und Heldengestalten.

— hat er mit recht allgemeinen, ästhetisch anmutenden Bemerkungen verbrämt. Das ist nicht die Art, wie ein leidlicher Leitfaden der Kunstgeschichte zustande kommt. Auf die vielen Irrtümer im Einzelnen und die schiefen Auffassungen im Ganzen — wo der Verfasser ganze Epochen charakterisirt — einzugehen, verlohnt nicht der Mühe; jeder halbwegs mit kunstgeschichtlichen Studien vertraute Lehrer wird sie herausfinden und das Buch, so gut es gemeint ist, mit besseren vertauschen.

Y. — **Französische Prachtwerke.** Im Verlage von Boussod, Valladon & Cie. in Paris sind zu Weihnachten 1887 zwei Prachtwerke erschienen, welche ohne Zweifel in Bezug auf ihre Illustration und künstlerische Ausstattung Alles weit übertreffen, was die deutsche Verlagsthätigkeit in diesem Jahre hervorgebracht hat. Das eine Werk erzählt die Märchen von Ritter Blaubart und Dornröschen, „La barbe bleue“ und „La belle au bois dormant“ (nach Perrault). Ein ausgezeichneter Künstler, Edouard de Beaumont, hat es mit überaus reizvollen Aquarellen illustrirt. Bald rundet er diese mit jenem den Franzosen eigenen Esprit zu kleinen farbenzarten Bildchen ab oder er überläßt sich dem spielenden Laufe seines behenden Pinsels und malt zierliche Randglossen, geistvolle Vignetten zu dem Texte. Die Feinheit seiner anmutigen Erfindungen spottet aller Beschreibung, und wir können nur jeden, der sich an gediegenem Illustrationsluxus erfreuen will, auffordern, selbst zu schauen und zu prüfen. Noch eins muß laut hervorgehoben werden: die Wiedergabe der Originalaquarelle ist eine technisch so durchaus vollendete, daß sie das mühevolle Verfahren des Kupferdruckes vollständig überwunden hat. Ständen nicht auf der letzten Seite des Werkes die Worte, daß die 41 Aquarelle Edouards de Beaumont in Farben faksimilirt sind, gar mancher würde sich einer Täuschung hingeben und glauben, er habe die Originale vor sich. Die Virtuosität im Kupferdrucke, wie sie von der Pariser Verlagsanstalt (vormals Goupil & Co.) geübt wird, ist uns Deutschen noch auf lange ein frommer Wunsch. Um so mehr möchten wir auf diese vorbildlichen Leistungen hinweisen. Auch die sonstige Ausstattung des Werkes ist von gediegener Pracht und dabei von edler Einfachheit, die unsere Prachtwerkfabrikanten beschämt. Der Preis des Großquartbandes beträgt 300 Frcs. — In bescheideneren Grenzen bewegt sich hinsichtlich seiner Ausstattung ein anderes Werk aus demselben Verlage. Es ist eine von Me. Madeleine Lemaire geschmackvoll illustrirte Ausgabe des „Abbé Constantin“ von Ludovic Halévy (4⁰. mit 36 Illustrationen, die einfache Ausgabe zu 25 Frcs., die reicheren je nach Güte des Papiers 60, 100, 200 oder 500 Frcs.). Daß die Heliogravüren die Originaltuschzeichnungen vortrefflich wiedergeben, braucht bei der Leistungsfähigkeit der Verlagsanstalt nicht erst versichert zu werden.

Ausgrabungen und Funde.

B. **In die letzten Tage von Pompeji** ließen jüngst einige Funde einen fesselnden Einblick thun. In der regio VIII, isola (Häuserviertel) 2a, casa (Haus) Nr. 23, fand man viele silberne Gefäße und drei Bücher unter Verhältnissen, die darauf schließen ließen, daß die Besitzerin diese Wertsachen im Augenblick der Katastrophe in ein Tuch gepackt hatte, um noch etwas mehr als das nackte Leben zu retten. Wir kennen die Schilderung des jüngeren Plinius von den Schrecknissen des Tages, als der Vesuv die ungeheuren Schlammmassen auswarf, die Pompeji begruben; der Tag war in finstere Nacht verwandelt, in der die Flüchtenden einander verloren; der Gatte rief nach der Gattin, die Kinder nach den Eltern, niemand sah den andern; Plinius selbst war mitten in dem schrecklichen Wirrwarr, mit ihm seine alte Mutter, die den treuen Sohn vergeblich anflehte, nur an die eigene Rettung zu denken. Nicht so glücklich wie diese beiden war vermutlich jene Frau, die sich noch mit dem Zusammenpacken ihrer Habseligkeiten aufhielt, eine Dicidia Margaris. Ihren Namen kennen wir durch die Bücher, welche sie ebenfalls nicht zurücklassen wollte, wichtige Urkunden und Besitztitel. Es sind, wie üblich, mit Wachs überzogene Holztäfelchen, die zu mehreren zum Buch vereinigt sind, 20 zu 13 cm groß. In den ersten Tagen nach der Auffindung waren sie bis auf einige Stellen, wo die Feuchtigkeit das Holz zerstört hatte, gut lesbar; dann aber löste sich (wohl mit dem Trocknen des Holzes) die Wachslage teilweise ab, indem sie in kleine Teilchen zersplitterte. Die Verträge sind sämtlich zwischen der genannten Besitzerin und einer Poppäa Note, Freigelassenen des Priscus, geschlossen, und für zwei von ihnen ergiebt sich aus den Namen der Konsuln das Jahr 61 n. Chr.; in einem kauft Dicidia Margaris von der Poppäa zwei junge Sklaven, Simplicius und Petrinus, ein anderer scheint in Form einer Erklärung auch über Sklavenkauf zu handeln und der dritte Vertrag bezieht sich auf eine Summe von 1450 Sesterzen, welche die Poppäa Note der Dicidia Margaris zu zahlen sich verpflichtet, wahrscheinlich im Falle der Unbrauchbarkeit von Sklaven. Das Silberzeug der Dicidia besteht aus vier Bechern mit vier Kredenztellern, vier gehenkelten Schalen, vier kleineren Schalen, vier andern, vier Schalen mit Fuß, einer ungehenkelten, einem Filter, einem Fläschchen mit durchlochtem Boden, einem Löffel, einer kleinen Schaufel; es ist also Tischgerät für vier Personen, aber, wie man sieht, in aller Eile und unvollständig zusammengerafft. Dieses Silberzeug wiegt 3943,70 gr. Außerdem wollte die Ärmste noch eine Silberstatuette des Jupiter auf Bronze-

piedestal retten, sowie eine große bronzene Schüssel mit erhöhtem Rande, innen mit einer schön ciselirten Silberplatte belegt, und endlich drei Paar goldene Ohrgehänge. Auch sonst waren die Ausgrabungen in letzter Zeit ergebnisreich. In die chirurgische Kunst lassen uns zahlreiche ärztliche Instrumente (meist von Bronze) schauen, die ursprünglich in einem hölzernen Kasten lagen, wie dessen Reste zeigen; es sind z. B. ein speculum uteri, ein forceps, allerlei Pincetten u. a. m. Zu Bestecken vereinigt fanden sich Sonden, Haken von mancherlei Form, Pincetten, Messer mit gekrümmter Stahlklinge u. s. w. Ebendort lag eine feine Apothekerwage mit zwei Schalen und den zugehörigen Gewichten, die z. B. eine Skala von 14, 17,5, 21, 24,9, 35,8 gr darstellen. Unter mancherlei Hausrat stechen eine schöne Kasserole von Bronze hervor, deren Silbereinlage einen Kopf in erhabener Arbeit zeigt, sowie eine bronzene Lampe, die noch den Wergdocht enthielt, endlich verschiedene Glasgefäße, Terrakotten, goldene Ringe und Ohrgehänge. Von den Münzfunden verdient Erwähnung eine Sesterze des Vespasian mit der Fortuna auf dem Revers und der Umschrift Fortunae reduci sowie ein Dupendium des Nero mit dem Janustempel und der Umschrift Pace per ubiq. parta Janum clusit. (Köln. Ztg.)

Konkurrenzen.

Die k. k. Akademie der bildenden Künste in Wien bringt zur öffentlichen Kenntnis, daß um den vom verstorbenen Feldkriegsregistrator Joseph Reichel gestifteten Künstlerpreis für „Künstler in den k. k. Erblanden" die Konkurrenz eröffnet wird, und zwar um den im Jahre 1887 für einen Maler bestimmt gewesenen aber unvergeben gebliebenen und den im Jahre 1888 für einen Bildhauer oder Medailleur entfallenden Preis im Betrage von je 1500 Fl. Die vom Professorenkollegium der Akademie zu vollziehende Zuerkennung der hiermit ausgeschriebenen zwei Reichel-Preise wird auf der internationalen Jubiläumskunstausstellung 1888 im Künstlerhause zu Wien stattfinden. Jeder dort ausstellende Künstler, der bei Einsendung seines Werkes nicht ausdrücklich erklärt hat, an der Konkurrenz nicht teilnehmen zu wollen, wird als Bewerber um diesen Preis angesehen werden. Eine besondere Anmeldung der um den Reichel-Preis konkurrirenden Kunstwerke hat also nicht stattzufinden; solche sind vielmehr wie jedes zur internationalen Jubiläumskunstausstellung bestimmte Werk bis längstens 15. Januar im Künstlerhause anzumelden und bis 1. Februar 1888 dort abzuliefern.

Kunst- und Gewerbevereine.

S. **Archäologische Gesellschaft in Berlin.** Winckelmannfest. Nach einer Einleitungsrede des Vorsitzenden, in welcher derselbe über die bedeutenderen Entdeckungen des verflossenen Jahres einen Überblick gab, ergriff Herr Schuchardt das Wort zu einem Vortrage über seine archäologische Bereisung der pergamenischen Landschaft, welche sich an die im Jahre 1886 von zwei preußischen Offizieren ausgeführte Kartenaufnahme jenes Gebietes anschloß. Er verweilte im besonderen zuerst bei seiner Entdeckung von Kane, welches am Fuß des Karadagh hinter den Arginusen gelegen, mit Pergamon durch eine über das Gebirge führende Linie von kleinen Kastellen verbunden war, die offenbar für den Signaldienst eingerichtet waren. Manche derselben geben das anschauliche Bild einer griechischen Soldatenkolonie in den Bergen: in der Mitte der Wartturm, daneben auf der einen Seite die Cisterne, auf der anderen die Grabstätte, etwas abseits eine Menge ganz gleichartiger Häuschen. Sodann wandte sich der Vortragende den makedonischen Kolonien zu, welche dichtgedrängt im Osten von den Kaikosquellen an bis in die hyrkanische Ebene hinab liegen und erst seit der Schlacht von Magnesia zum pergamenischen Reiche gehören. Sie waren schon unter Eumenes II. im Lande, können aber von den Attaliden wegen deren Erbfeindschaft mit Makedonien nicht wohl angelegt sein und gehen daher wahrscheinlich auf Lysimachos zurück, der die Grenze seines bis zur Mitte Phrygiens ausgedehnten Reiches an den strategisch wichtigen Punkten der Ebene sichern wollte. Es scheint, daß die Attaliden, namentlich Attalos II., gegen das starke fremde Element, das im Jahre 190 plötzlich ihrem Reiche einverleibt wurde, durch Anlage einheimischer Neugründungen ein nationales Gegengewicht zu schaffen suchten. Sodann besprach Herr Studniczka einen im Abguß ausgestellten Kopf des Berliner Museums (Nr. 603), ein hervorragendes Werk aus der letzten Zeit des Archaismus, von welchem in Rom mindestens noch eine genaue Wiederholung vorhanden ist (Matz-Duhn 980). Der Kopf gehört zu der Statue einer traurig dasitzenden Frau, welche das verhüllte Haupt auf die Rechte stützt, ganz wie die sogenannte Penelope und die nach ihr genannte Grabstatue des Museo Pio-Clementino. In der That gehören die Köpfe Wiederholungen dieses Statuentypus an, denn der Kopf der sogenannten Penelope ist nicht zugehörig, das ihn bedeckende Gewandstück und seine Verbindung mit der Brust durchaus neu. Er stammt vermutlich von einem Diadumenos, welcher dem farnesischen (Zeit des Phidias) nahe stand. Auch der Fels, auf dem die Figur sitzt, ist neu bis auf den oberen Streifen, welcher ursprünglich auch hier das Sitzbrett des Stuhles darstellte. Den Schlußvortrag hielt Herr Erman über altbabylonische Nekropolen. Er führte aus, daß das Rätsel, wie die alten Babylonier ihre Toten bestattet haben, durch eine deutsche, in den Jahren 1886/87 in den südlichen Teil Babyloniens unternommene Expedition gelöst sei, welche die Liberalität eines unserer Mitbürger, des Herrn L. Simon, ausgerüstet und ausgesandt hat und der die Herren Dr. Moritz, R. Koldewey und L. Meyer angehörten. Dieselben fanden bei der Durchsuchung eines der größten der dort vorhandenen Hügel in unerwarteter Fülle Scherben, Asche, Asphaltbrocken und Thonschichten, welche die interessante Thatsache feststellten, daß es bei den Babyloniern Leichenverbrennung gab. Die Verbrennung der Leichen geschah an bestimmten Verbrennungsstätten in der Weise, daß eine Stelle des künstlichen Hügels geebnet und mit einer Thonschicht bedeckt wurde. Hierhinauf wurde die Leiche gelegt, die Beigaben um sie aufgestellt und sie dann mit einer anderen gewölbten Thonschicht überdeckt, die sich wie der Deckel eines Sarges über die Leiche legte. Auf diese obere Thonschicht kam das Feuerungsmaterial (Asphalt und Schilf) zu liegen, das eine gewaltige Glut erzeugt haben muß, da die bronzenen Beigaben meist zu formlosen Klumpen zusammengeschmolzen sind. Die Thondeckel haben vielleicht seitliche Öffnungen gehabt, wodurch das Feuer Zutritt zur Leiche erhielt, denn dieselbe ist in der Regel völlig in Asche verwandelt. Nach der Verbrennung überdeckte man die ganze Stelle wiederum mit einer Thonschicht, so daß jede Spur des Vorganges verschwand. Indem sich so Leiche auf Leiche häufte, entstanden im Laufe der Zeit ganz ansehnliche Hügel — der von den Reisenden untersuchte „Surghul" steigt 15 m über dem Wüstenboden auf —, deren unregelmäßige Oberfläche mitunter dadurch ausgeglichen wurde, daß man eine gemeinsame Thonschicht auftrug. Dies ist z. B. bei dem „Surghul" der Fall, der (offenbar für die Bestattung eines Vornehmen) in gewisser Höhe von einer solchen Thonschicht seiner ganzen Länge nach durchzogen ist. Neben dieser Verbrennung der Leichen auf gemeinsamen Verbrennungsplätzen gab es, hauptsächlich wohl bei den vornehmeren Klassen, auch eine Leichenverbrennung in besonderen Häusern, die ganz so wie die Häuser der Lebenden gebaut sind. In „el Hibba" zieht sich nahezu 4 km lang eine Stadt mit engen Gassen hin; jedes Haus derselben hat mehrere Zimmer und fast in jedem Zimmer sind Leichen verbraunt und beigesetzt. Merkwürdig ist dabei, wie für die Ernährung des Toten gesorgt wurde. In den Fußboden jeder Totenkammer ist ein großes thönernes Gefäß für Speisen eingelassen und ein aus Thonröhren bestehender Brunnen lieferte das Getränk. Jeder Tote erhielt, auch wenn mehrere in einem Zimmer zusammenlagen, einen Brunnen und ein Vorratsgefäß für sich. Die Beigaben der Leichen haben sich nur selten in kenntlichem Zustande erhalten, doch fanden die Reisenden vereinzelt goldene Ohrringe, Siegelcylinder, Spielzeug aus Thon u. a. m. Reicher war die Ausbeute an Thongefäßen, von denen die zu „el Hibba" gefundenen die jüngeren sind. Beide Nekropolen gehören der ältesten Periode Babyloniens an, wie eine in „el Hibba" gefundene Bauinschrift des uralten Dynasten Eannadu beweist, dessen Inschriften noch die hieroglyphischen

Formen zeigen, aus denen die Keilschrift sich entwickelt hat. Übrigens war die Leichenverbrennung nicht auf die älteste Zeit Babyloniens beschränkt, denn ähnliche Verbrennungshügel fanden die Reisenden auch an anderen Orten Babyloniens. Einen inschriftlichen Beleg für die Sitte der Leichenverbrennung bei den Babyloniern hat kürzlich Mr. Bertin in einer englischen assyriologischen Zeitschrift gegeben, so daß diese überraschende Thatsache zu gleicher Zeit theoretisch und praktisch nachgewiesen ist.

Sammlungen und Ausstellungen.

Deutsch-nationale Kunstgewerbeausstellung zu München im Jahre 1888. Der Bau des Ausstellungspalastes für die deutsch-nationale Kunstgewerbeausstellung zu München ist nunmehr so weit vorgeschritten, daß jeder Zweifel über die rechtzeitige Vollendung des umfangreichen Gebäudekomplexes als beseitigt betrachtet werden kann. So reichlich indessen in dem imposanten, 400 m langen Gebäude die Räume für Unterbringung der Ausstellungsgegenstände vorgesehen waren, so haben sich dieselben doch infolge der lebhaften Beteiligung als fast nicht ausreichend erwiesen. Die weitaus größten Ausstellungsflächen beanspruchen naturgemäß die preußische und die bayerische Abteilung. Beide werden ein großartiges Bild ihres Kunstgewerbfleißes entfalten. Ihnen schließen sich als die nächstgrößten Ausstellungsgruppen Sachsen, Baden und — was sicherlich allerwärts mit besonderer Freude begrüßt werden wird — Elsaß-Lothringen an, während über die Beteiligung aus Württemberg und den übrigen deutschen Bundesstaaten noch keine zuverlässigen Angaben vorliegen. Das österreichische Landeskomitee hat sich leider veranlaßt gesehen, infolge ungenügender finanzieller Staatsunterstützung seine Thätigkeit einzustellen. Trotzdem ist eine würdige Vertretung des österreichischen Kunstgewerbes vollkommen gesichert, da eine Reihe der bedeutendsten Firmen Österreichs nunmehr direkt bei dem Direktorium zu München angemeldet hat. Es kann demnach mit Sicherheit ausgesprochen werden, daß Deutschlands Kunstindustrie im nächsten Jahre auf der Ausstellung zu München in glänzender Weise vertreten sein wird. — Gleich rüstig schreiten die Vorarbeiten für die zu derselben Zeit in München stattfindende internationale Kunstausstellung fort, die sich nicht minder hervorragend zu gestalten verspricht.

Vermischte Nachrichten.

□ **Wien.** Mit den Fundamenten des Grillparzerdenkmals, dessen Hauptfigur bekanntlich von Kundmann und dessen Reliefs von Weyr modellirt sind, ist man bis zur Ebene der Plattform gekommen, die von der halbkreisförmigen Mauer mit den Reliefs an einer Seite umschlossen wird. An der anderen werden Stufen zum Niveau des Gartens herabführen. Man hofft, bis zum Mai 1888 alles vollenden zu können. — Das Maria-Theresiendenkmal ist fast in allen Teilen fertig. Die kolossale Hauptfigur ruht bereits seit einiger Zeit auf dem reich verzierten Sockel; die großen Reliefplatten sind eingefügt, und von den vier Reiterstandbildern fehlt nur noch eins an Ort und Stelle. — Der Bau des östlichen Flügels der neuen Hofburg ist in den meisten Teilen schon im Erdgeschoß vollendet. — Für das neue Hoftheater wurden vor Kurzem die anmutig erfundenen Gemälde von Professor August Eisenmenger abgeliefert, die er für den Treppenraum der Hoffestloge ausgeführt hat. Die ganze Komposition, welche den Fries belebt, bringt in allegorischen Figuren und in Kindergruppen das Wesen der Tragödie und Komödie zur Anschauung.

Professor Werner Schuch wird, nachdem der Kaiser die von ihm vorgelegte veränderte Skizze zu dem Bilde „Die drei Monarchen in der Schlacht bei Leipzig" zur Ausführung in der Ruhmeshalle des Zeughauses genehmigt hat, in nächster Zeit an Ort und Stelle mit der Arbeit beginnen. Außerdem wird Professor Schuch, gleichfalls im Auftrage des Kaisers, für die königliche Nationalgalerie ein größeres Geschichtsbild malen, welches den Angriff der Sohrschen Husaren unter den Augen des Generals v. York in der Schlacht bei Möckern zur Darstellung bringen wird.

Inserate.

Ausschreibung.

Die Stelle eines **Lehrers** für Modelliren, figürliches und gewerbliches Zeichnen, eventuell auch projektives Zeichnen, zugleich auch Zeichners am Industrie- und Gewerbe-Museum, wird hiermit zur Bewerbung ausgeschrieben.

Die Aufgabe besteht in der Erteilung des Unterrichts in den genannten Fächern an der Zeichnungsschule für Industrie und Gewerbe, mit ca. 24 Stunden per Woche und in der Anfertigung von Zeichnungen und bez. Raterteilung für das Kunstgewerbe.

Gehalt per Jahr frs. 2500.— mit Aussicht auf Erhöhung bei entsprechenden Leistungen.

Die Bewerber haben sich über genügende Vorbildung und bereits stattgefundene praktische Bethätigung auf den angegebenen Gebieten auszuweisen.

Nähere Auskunft erteilt die Direktion des Industrie- und Gewerbe-Museums.

Anmeldungen wollen vor dem 15. Februar 1888 eingegeben werden an:

(1) **Das Kaufmännische Direktorium in St. Gallen.**

Kunsthandlung Hugo Grosser, Leipzig. Alleiniger Vertreter mit vollständigem Lager der Photographischen Anstalt von **Ad. Braun & Co.** in Dornach. **Kataloge. Musterbücher. Auswahlsendungen. Einrahmungen.** (20)

Kunsthandlung Hugo Grosser, Leipzig. Schnellste Besorgung aller Photographien und sonstiger Kunstsachen des In- und Auslandes, namentlich der schönen und billigen **Italienischen Photographien. Kataloge. Auswahlsendungen. Einrahmungen.** (20)

AD. BRAUN & Cie. in DORNACH i. Els. und PARIS,

photogr. Kunstanstalt und Verlagshandlung.

P. P.

Soeben erscheint in neuer bedeutend vermehrter Auflage der

vollständige Verlagskatalog

(1887)

unserer sämtlichen unveränderlichen Kohlephotographien und Heliogravüren nach Gemälden, Handzeichnungen und Skulpturen älterer und neuerer Meister.

Ein Band von ca. 600 Seiten gr. Okt. mit mehreren Illustrationen.
Preis geh. Mk. 4.—; geb. Mk. 4.80.

Das Verzeichnis der bei uns bisher erschienenen und im kompleten Verlagskatalog beschriebenen Publikationen wird auf Verlangen gratis und franko zugeschickt. (41)

Dornach i. Els., Dezember 1886.

Die Verlagshandlung **Ad. Braun & Cie.**

Gemäldesaal in Frankfurt a. M.

Ausstellungen und Auktionen von Gemälden, Antiquitäten und Kunstgegenständen.

Kataloge auf Wunsch gratis und franko durch
Rudolf Bangel in Frankfurt a. M.
Kunst-Auktionsgeschäft gegr. 1869. (8)

Modellirwachs

empfiehlt die Wachswarenfabrik
Joseph Gürtler,
Düsseldorf. (6)

Carl Triepel
KUNSTHANDLUNG, BERLIN
Jerusalemerstr. 13, am Dönhofsplatz.
Gemälde und Handzeichnungen alter Meister. (8)

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig.

Jetzt vollständig:

Deutsche Renaissance in Österreich,

herausgegeben von
A. Ortwein, R. Bakalowits, W. Schulmeister, M. Bischof, Franz Paukert.

I. Band. Steiermark u. Böhmen, kart. mit Leinwandrücken M. 35.
II. (letzter) Band, Oberösterreich und Tirol, kart. M. 35.

Beide Bände bilden zugleich Band IX der Deutschen Renaissance. In 1 eleg. Leinwandband gebunden M. 72.—
Auch zu beziehen in 26 Lieferungen à M. 2. 40.
Ausführliche Prospekte gratis.

Geschichte der Plastik.

Von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart. Von Wilh. Lübke. Dritte verbesserte und stark vermehrte Auflage. Mit 500 Holzschnitten. gr. Lex.-8. 2 Bände broch. 22 M.; elegant in Leinwand gebunden 26 M.; in 2 Halbfranzbände elegant gebunden 30 M.

Anton Springer

Raffael und Michelangelo.

Zweite, verbesserte und vermehrte Auflage in 2 Bänden gr. 8. Mit vielen Illustrationen. 2 Bände engl. kart. M. 21. — in Halbfranzband M. 26. —.

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig.

Farbige Vorlageblätter. Zum Gebrauch für den Unterricht im Freihandzeichnen entworfen und gezeichnet von **C. Deditius.** 20 Tafeln Querfolio. In Mappe 9 M.

Äusserst geschmackvolle, stilgerechte Muster, welche meist sofort im Kunstgewerbe verwendet werden können. Durch Angabe der für Ausführung zu wählenden Farbenmischungen ist die Hauptschwierigkeit beim Unterricht im Entwerfen farbiger Ornamente überwunden.

☛ Das Werk ist in sämtlichen Gewerbeschulen des Grossherzogtums Hessen eingeführt. ☚

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von August Pries in Leipzig.

23. Jahrgang. 1887/88.

Kunstchronik

Nr. 14. 12. Januar.

Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

Herausgeber:

Carl v. Lützow und Arthur Pabst

Wien, Theresianumgasse 25. — Berlin, W. Kurfürstenstraße 3.

Expedition:

Leipzig: E. A. Seemann, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. Kühl, Jägerstr. 73.

Die Kunstchronik erscheint von Oktober bis Ende Juni wöchentlich, im Juli, August und September nur aller 14 Tage und kostet in Verbindung mit dem Kunstgewerbeblatt halbjährlich 6 Mark, ohne dasselbe ganzjährlich 8 Mark. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler in Leipzig, Wien, Berlin, München u. s. w. an.

Garibaldi-Denkmäler in Oberitalien.

Unter diesem Titel erschien im Feuilleton der Wiener „Neuen freien Presse" vom 5. November 1887 eine satirische Betrachtung einer Reihe norditalienischer Garibaldi-Monumente von Rob. Stiaßny, die einige bemerkenswerte Randglossen zu der auf der apenninischen Halbinsel derzeit herrschenden Denkmalseuche überhaupt enthält. Nachdem in den einleitenden Sätzen die tieferen Gründe der ganzen Erscheinung — es sind die radikal-demokratischen Gemeinderäte der einzelnen Kommunen, die in dieser monumentalen Gassenpolitik ihrer Popularitätssucht frönen — gestreift worden, fährt der Verfasser fort:

„Allein auch vom künstlerischen Standpunkt wird man der scheinbar kunststürmerischen Richtung, in der sich die nunmehr eingetretene Reaktion bethätigt, eine starke Berechtigung nicht aberkennen dürfen. Schon die Massenproduktion von Statuen eines und desselben Königs, Volks- und Staatsmannes gefährdet die Originalität des einzelnen Werkes; der Italiener freilich schaut in ihnen vorab die Palladien seiner wiedergewonnenen staatlichen Existenz; aber auch in ihm wird der landsmannschaftliche Stolz, das zeitgeschichtliche Interesse das künstlerische Urteil nicht völlig schweigen heißen können. Für den Fremden umwittert aber allgemach graue Monotonie diese ewigen Viktor Emanuele und Garibaldi's ... Es wirkt ordentlich erfrischend, sie einmal zu Pferde statt zu Fuß aufgepflanzt zu sehen. Hiezu gesellt sich der ausgesprochene Mangel an geistigem Tiefgang, an feinerem Charakterisirungsvermögen in der modern italienischen Plastik überhaupt; auch im bildlichen Sinne arbeitet diese zumeist — in Hemdärmeln; augenblicklich schwelgt sie in einem ausschweifenden Naturalismus, der sie im vorhinein zu monumentalen Aufgaben nur gering befähigt, wenngleich ein großer Zug hier immer noch eher heimisch ist, als in der Malerei. Schlägt man nun die trostlose Armut der modernen Tracht an plastisch verwertbaren Motiven hinzu, so wird es erklärlich, warum uns die Künstler gewöhnlich so herzlich wenig zu sagen wissen; die einen bescheiden sich mit der Vorführung einer dürftigen Porträtgestalt, wie etwa der Gehalt der meisten Viktor-Emanuel-Monumente sich auf das Röhrenpaar bauschiger Pantalons, den weithin schattenden Schnurrbart und einen sehr bedeutenden Helmbusch reduzirt; andere aber lassen die Hauptfigur einfach zur Nebensache werden und berauschen sich in einem Opernbrimborium effektvollen Beiwerks, in einem unmäßigen Aufwand schalster Allegorien, die uns nicht selten gleich in Stein gehauenen Leitartikelphrasen anmuten."

„Da wäre zunächst das Garibaldi-Standbild in Cremona. Vor dem in wuchtigster Frühgotik entworfenen Notariatsarchive türmt sich in karrarischem Marmor eine halb zerschossene Bastion auf, die der General eben mit siegender Hand erstürmt hat; ein beträchtliches Stück unter ihm, an der Vorderseite des Bollwerks, verhaucht ein zu Tode getroffener Garibaldiner, auf einem zerschmetterten Thürflügel zusammenbrechend, seinen letzten Seufzer, den er zu dem geliebten Führer hinaufsendet. Die ganze Gruppe in natürlicher Größe — ein Maßstab, den auch die nachstehend erwähnten Monumente nur gegen Über-

lebensgröße vertauschen. Erheblich heiterer läßt sich bereits das von Egidio Pozzi zu Pavia verbrochene Denkmal an. Auf einem phantastisch zerklüfteten, mächtig emporgegipfelten Felsen steht Garibaldi, barhäuptig, in der historischen Bluse, beide Hände auf den Säbel gestützt, harmlos den prächtigen Fernblick genießend; und doch verdiente eine etwa in mittlerer Höhe der Felsnadel entschwebende Frauengestalt im Panzerhemd seine ritterliche Aufmerksamkeit; mit der Rechten schwingt die in den besten Jahren stehende Dame ein kurzes Schwert über dem Lockenhaupt, in der Linken hält sie eine zerbrochene Handschelle; nach der Stellung und der kläglichen Miene, die sie aufzieht, müßte man die Bedauernswerte unfehlbar für eine verunglückte Touristin halten, wenn nicht einige Übung in der Diagnose sinnbildernder Ungeheuerlichkeiten in ihr eine verunglückte „Freiheit" erkennen ließe. Zu ihren Füßen faucht ein allegorischer Löwe, mit der rechten Vorderpranke einen Köcher beschirmend — das Tier sowohl als auch die schwebende Jungfrau gleißen in blankem Marmelstein, indes Garibaldi in einer lebhaft patinirten Bronze vorgetragen ist. Mit nur irgend wünschenswertem Geräusch setzen sich so die Figuren von dem grauen Kalkfelsen ab, der seinerseits wieder in der backsteinernen Fassade der großartigen Trutzburg Galeazzo's II. Visconti einen koloristisch überaus kräftigen Hintergrund findet."

„In Bergamo haben augenscheinlich nur die schmalen Mittel die beliebten Ausschreitungen verhütet. Man mochte glauben, daß hier einmal dem Künstler die Muße gegönnt war, die Gestalt seines Helden mit gesammelter Kraft durchzubilden, seine geschichtliche Persönlichkeit, nicht bloß sein Naturell in lebensvoller Individualisirung herauszuarbeiten; allein was er uns bietet, ist ein gichtbrüchiger Invalide, der, sich an seinem Säbel aufrechthaltend, mit der Rechten den runden Filzhut in mißlungener Grußbewegung wie zum Empfang eines Almosens vorstreckt, das Ganze eine treffende Ironie auf die Dürftigkeit des bildnerischen Gedankens selbst. — Am Eingange der Giardini pubblici haben die Venezianer kürzlich ihr Garibaldi-Monument enthüllt, das Berichten zufolge mit jenem zu Pavia eine bedenkliche Ähnlichkeit aufweisen muß. Auch hier der Alte von Caprera auf einer Felspyramide rastend, die zur Abwechselung aus einem Bassin emporwächst. Garibaldi als Brunnenfigur! Der unvermeidliche Löwe — mehr Symbol der Schwäche des Bildhauers, als der Stärke des Führers der Tausend — und ein Garibaldiner leisten die Ehrenwache. In Verona gelangte ein Reiterdenkmal zur Ausführung, mit dem die intransigenten Stadtväter weniger Garibaldi als einem offenbar noch sehr jugendlichen Bildner, Pietro Bordini, in den Sattel halfen; hoffentlich besitzt das Sonntagskind mehr politische als künstlerische Gesinnung. Der galoppirende Gaul ist übrigens nicht übel geraten und hätte entschieden einen besseren Reiter vertragen. In dieser plastischen Bevorzugung des Pferdebildes kommt ein interessanter atavitischer Zug der italienischen Kunst zum Ausdruck. Schon an den ewig mustergültigen Reiterdenkmälern eines Donatello, Verrocchio und anderen bereitete die vollendete Wiedergabe des Rosses der betrachtenden Menge den ergiebigsten Augenschmaus; in gleichzeitigen Quellen wird zumeist das ganze Denkmal „cavallo" kurzweg genannt. Nicolo Baroncelli und Alessandro Leopardi ward von ihrer Meisterschaft auf diesem Gebiete der Ehrentitel „da cavallo" zugelegt."

Aus der Beschreibung der Projekte für ein Mailänder Garibaldi-Denkmal sei folgende Stelle hervorgehoben: „Das Außerordentlichste leisteten aber zwei Modelle, die uns nicht den „Heros zweier Welten" selbst, sondern den idealen Gewinn, den sein Dasein Italien und der Menschheit bescherte, näher zu rücken bestrebt waren: Garibaldi „am Abend seiner Apotheose" hätte man im Deutsch des vorigen Jahrhunderts gesagt."

„Ob auch die betreffenden Bildhauer in die hier so handgreiflich verkörperte Unsterblichkeit jemals eingehen werden, steht freilich noch zu erwarten. Sie hatten für ihre Monumente die sinnige Form von Kastellen gewählt, die unter allen Plastikern bisher bloß von den Zuckerbäckern gekannt und geschätzt war. Leider hält ein Amazonenheer allegorischer Frauenzimmer diese Festungen besetzt und verteidigt sie erfolgreich gegen den gesunden Menschenverstand, auf den die Künstler durch Beigabe von seitenlangen gedruckten Erklärungsversuchen überdies noch einen Flankenangriff unternahmen. Tröstlicherweise erscheint kein Zusammenhang gestört, wenn wir nur einige besonders fesselnde unter den Flachreliefs herausheben, welche die Festungswälle bekleiden. Das eine Projekt giebt sich ganz unverhohlen als fanatisches Parteiprogramm der Irredenta. An der Vorderseite ruht Garibaldi auf den von ihm unzertrennlichen Felsen, man möchte schon sagen, geschmiedet; wie der Kommentar uns rechtzeitig belehrt, vornehmlich durch den Gedanken bedrückt, kein einiges Italien hinterlassen zu können. Über ihm, auf einem Turme des Forts der Landesgenius, in dem „Libro di gloria" blätternd, wobei ein zerbrochenes Zepter — offenbar schon stark gebraucht — als Lesezeichen dient. Neben ihm ein Trauergenius mit verlöschender Fackel, darunter auf niedrigeren Zinnenmauern die Zwillingsallegorien des Nachruhms und der Fama. Auf der Rückseite steht ein gerüsteter römischer Krieger (amor patrio) in einer Bresche, wo er — romantisch genug —

unversehens seine in Fesseln schmachtenden Schwestern Trento, Istria, Trieste findet; die entfesselten Reize der Schönen vergoldet von rechts her ein Strahl der Freiheitssonne. . . Der noch immer mit gutem Appetite gesegnete Löwe zerfleischt unter diesem Pronunciamiento den Doppelaar."

Der Artikel schließt u. a. mit den Worten: „Die modern-italienische Plastik verträgt eine tüchtige Dosis Tadel; in ihr lebt eine die Erfindungsgabe weit überwuchernde Fülle gestaltender Kraft, die sich in jeglichem Material mit nur zu großer Gewandtheit auszusprechen weiß. Naturgemäß erscheint diese technische Routine hohl, wo kein Geist in die anspruchsvollen Formen einzieht. In dem jüngst veröffentlichten „Tagebuche aus Italien" hat Goethe diesen Mangel an „sodezza" schon in Tintoretto erkannt, und thatsächlich krankt die ganze italienische Kunst seit der Spätrenaissance — einer der wenigen historischen Fäden, die auch die neueste Entwickelung nicht abgerissen — an einem mehr oder minder aufdringlichen „Größenwahn". Wo immer aber es an der künstlerischen Bildung gebricht, die als verantwortliches Gewissen das Talent zügelt und in die Bannmeile seiner Pflichten verweist, encanaillirt sich die Kunst; ähnlich wie der hehre Begriff der Freiheit gemein wird, sobald ihn amerikanische Demokratenwirtschaft durch die Gosse schleift. Neben einem immer schrankenloser auftretenden Hang zu frei malerischer Behandlung wird neuerlich die Verwechselung sogenannter poetischer Gedanken — die oft genug die barste Prosa bergen — mit bildnerischen für die italienische Monumentalskulptur charakteristisch. Das echt moderne Sensationsbedürfnis, geschürt durch südländisches Temperament, feiert dann bei solchen Anlässen, wie wir sahen, seine wüstesten Orgien."

Kunstlitteratur und Kunsthandel.

R. Bergau, Inventar der Bau- und Kunstdenkmäler in der Provinz Brandenburg. Mit vielen Abbildungen. gr. 8⁰. XV und 813 S. Berlin 1885, Vossische Buchhandlung (Strikker). 20 Mark.

Während in den verschiedenen Provinzen des deutschen Reiches mit geringen Ausnahmen die Inventarisirung der Bau- und Kunstdenkmäler rüstig vorwärts schreitet, sind es nur erst wenige welche sich rühmen dürfen, diese wichtige und bedeutungsvolle Arbeit abgeschlossen zu sehen. Zu ihnen gehört seit mehr als Jahresfrist Brandenburg.

Die Kenntnis der Kunstschätze dieser Provinz ist im wesentlichen sehr jungen Ursprungs. Das einfache Material, aus dem dort infolge der Bodenbeschaffenheit die öffentlichen Gebäude zumeist errichtet werden müssen, hat dies verschuldet, und weiterhin wohl auch der Neid und das Vorurteil, welche man namentlich in den alten reichen Kulturgegenden des südwestlichen Deutschlands dem aufstrebenden Emporkömmling des Nordostens entgegenbrachte. Dies ist nun glücklich überwunden, und die hohe Bedeutung des Backsteinbaues, die geschickte Verwertung des rohen und unscheinbaren Ziegelmaterials, wie sie in den mittelalterlichen Bauten der Mark zu Tage tritt, wird heute von allen unterrichteten Seiten unbedingt anerkannt. Die spöttischen Worte Franz Kuglers (Kleine Schriften I, 101) haben heute keine Berechtigung mehr; durch die eindringenden und bahnbrechenden Werke von Quast, Essenwein, Adler u. s. w. ist die kunstgeschichtliche Bedeutung Brandenburgs in das rechte Licht gerückt worden, und das nunmehr vorliegende genaue Inventar aller in der Mark vorhandenen Bau- und Kunstdenkmäler wird mit den Vorurteilen, wo solche noch vorhanden waren, endgültig aufräumen. Selbst die begeistertsten Verehrer Brandenburgs werden erstaunt sein über die Fülle von Altertümern, die sich trotz der entsetzlichen Kriegsdrangsale, besonders während des 17. Jahrhunderts, erhalten haben, und auch die politische Geschichtschreibung wird diese Thatsache nicht außer Augen lassen dürfen.

Die Bearbeitung des Inventars ist durch Vertrag vom November 1878 seitens der Provinzialverwaltung Herrn Professor R. Bergau, jetzt zu Nürnberg, übertragen worden, einer Persönlichkeit, die in jeder Beziehung, insbesondere durch die ziemlich seltene Vertrautheit mit der ostdeutschen Kunstentwickelung hierzu berufen erschien. Als Muster und Vorbild wurde das von W. Lotz bearbeitete Inventar der Baudenkmäler des Regierungsbezirks Kassel hingestellt, und danach ist denn auch die Arbeit unter Mitwirkung des Regierungsbaumeisters A. Koerner und des Dr. Lehfeldt in Berlin, ferner des Oberlehrers Jentzsch in Guben, des Bauinspektors W. Koehne z. Z. in Saargemünd, des Gerichtsrats Kuchenbuch in Müncheberg, des Malers W. von Schulenburg in Charlottenburg, des Rechnungsrats Warnecke in Berlin und des Oberpfarrers Wernicke in Loburg hergestellt worden. Die zahlreichen und durchschnittlich sehr guten Abbildungen sind nach Zeichnungen von A. v. Behr, L. Borchard, Clericus, H. v. Keller, W. Köhne, A. Körner, R. Menz, P. Ritter W. Ritter, A. Rüdell, W. v. Schulenburg, R. Wesnick O. Zimmermann, sowie auch von F. v. Quast und H. Strack angefertigt.

Die Einrichtung des Werkes ist folgende: S. 1—49 Überblick über die territoriale Entwickelung der Mark Brandenburg von Richard Schillmann, S. 51—130 Übersicht über die Kunstgeschichte der Provinz

Brandenburg von R. Bergau, und sodann S. 131—812 das Inventar selbst.

Es sei gestattet, zunächst einen kurzen Überblick über die kunstgeschichtliche Entwickelung zu geben, während die politische hier füglich außer Betracht bleiben kann. Die ältesten uns erhaltenen Baudenkmäler sind entweder aus Granit oder aus Backstein gefertigt. Sandstein tritt nur ganz vereinzelt auf, noch seltener Kalkstein, Eisenstein und Marmor. Die Kunst des Backsteinbaues begegnet uns ganz plötzlich, durch die zahlreichen herbeigezogenen niederländischen Ansiedler hierher übertragen, in der Mitte des 12. Jahrhunderts im Bistum Havelberg, von wo sie sich schnell weiter verbreitet hat, und war in erster Zeit in technischer Hinsicht ganz unübertrefflich. Der romanische Stil ist nur wenig vertreten, jedoch weit mehr, als man gewöhnlich anzunehmen geneigt ist. Ende des 13. Jahrhunderts ist der gotische Stil bereits vollständig zur Herrschaft gelangt, feiert im Anfang des 14. Jahrhunderts seine höchste Blüte, entfaltet in der Zeit um 1400 den größten Reichtum in dekorativer Hinsicht, und versiegt im 16. Jahrhundert gänzlich. Während bis dahin erst die großen Mönchsorden, später die Städte die Träger und Pfleger der Kunstübung sind, werden es seit dem 16. Jahrhundert mehr und mehr die Fürsten des Landes, die Hohenzollern, wodurch der Schloßbau zu größerer Bedeutung und Ausdehnung gelangt; die neueste Entwickelung ist zu bekannt, als daß sie hier berührt zu werden braucht. Nach zwei Richtungen also fesselt uns die kunstgeschichtliche Entwickelung der Mark Brandenburg: auf der einen Seite wird hier gerade die Backsteinbaukunst besonders gut ausgebildet, auf der andern Seite macht sich das zielbewußte Streben der Hohenzollern, aus „des Heiligen Römischen Reiches Erzsandbüchse" heraus allmählich den mächtigsten Staat Deutschlands zu bilden und so die Einheit Deutschlands herbeizuführen, auch auf dem Gebiete der Kunst geltend. Mit immer größerer Pracht und immer besserem Kunstverständnis werden hier in der Einöde wahre Paradiese geschaffen, und der Kunst und Kultur, ohne welche nun einmal politische Herrschaft auf die Dauer nicht gedacht werden kann, trotz Trommelwirbel und Trompetengeschmetter sichere Heimstätten bereitet.

In dem Inventar selbst ist die Anordnung derart, daß die sämtlichen Ortschaften der Provinz, in denen sich Bau- und Kunstdenkmäler befinden, nacheinander in alphabetischer Reihenfolge behandelt werden, und zwar so, daß bei jeder einzelnen von ihnen zunächst einige geschichtliche und statistische Nachrichten beigebracht werden, sodann die Litteratur nebst Angabe der Stadtpläne und Stadtansichten aufgeführt wird, weiter die hier gemachten vorgeschichtlichen Funde erwähnt und endlich die Denkmäler selbst, und zwar sämtliche bis auf die neueste Zeit herab, beschrieben werden. Den breitesten Raum nehmen hierbei, da Berlin außer Betracht bleiben mußte, die Städte Brandenburg und Potsdam ein; erstere, die ausschließlich vom Oberpfarrer Wernicke bearbeitet ist, umfaßt sogar volle hundert Seiten, ein Achtel des ganzen Werkes. Daß Professor Bergau seiner schwierigen Aufgabe gewachsen sein würde, war nach seinen bisherigen Leistungen zu erwarten. Er hat dieselbe auch in der besten Weise gelöst; der Stoff, den er zusammengetragen, ist ein ganz bedeutender; die Zeitbestimmungen sind treffend, und die Beschreibungen klar und einfach. Wenn in dem Nachfolgenden trotzdem eine größere Zahl von Versehen und Irrtümern angemerkt werden mußte, so kann das der Wertschätzung des Buches im allgemeinen keinen Eintrag thun, sondern es wird dies nur aufs Neue zeigen, daß derartige Arbeiten auch beim besten Willen und beim besten Können nicht gleich zum erstenmal in allen Teilen vollkommen hergestellt zu werden vermögen.

Auf Seite 64, wo von der Verbreitung des mittelalterlichen Backsteinstiles die Rede ist, ist das ehemalige Königreich Polen, oder doch dessen westlicher Teil, vor allem die heutige Provinz Posen, deren romanische und gotische Kirchen mit den brandenburgischen durchaus verwandt sind, übergangen worden; den Verfasser trifft freilich hierbei um so weniger ein Vorwurf, als die Thatsache selbst merkwürdigerweise bisher in allen kunstgeschichtlichen Handbüchern, z. B. bei Otte, unbeachtet geblieben ist. Auf S. 71 ist das, was der Verfasser über die Näpfchensteine sagt, durchaus ungenügend; es ist über diese eigentümlichen Erscheinungen so viel schon geschrieben worden, daß leicht einige bessere Angaben hätten gebracht werden können. Bei der Beschreibung der einzelnen Städte vermißt man ungern die Angabe des Grundrisses, ob die Stadt eine regelmäßige Anlage hat, oder ob sie krummwinklig ist, ob sie sich in ihrer heutigen Gestalt aus mehreren, in verschiedenen Jahrhunderten entstandenen Städten zusammensetzt, u. s. w. Dergleichen ist sehr wichtig für die Physiognomie einer Stadt und darf namentlich im deutschen Osten nicht übersehen werden; nur bei Königsberg i. N. (S. 440), bei Peitz (S. 559) und bei Schwedt (S. 696) ist eine Ausnahme gemacht worden. — Recht häufig, namentlich bei kunstgewerblichen Gegenständen, vermißt man eine genauere Altersbestimmung; z. B. bei den meisten der prachtvollen Meßgewänder und Paramente des Brandenburger Domes S. 210 ff.; bei dem Epitaph in der wendischen Kirche zu Kottbus S. 464; bei den Bildnissen, Rüstungen und Waffen der Johanniter im

Schlosse Lagow S. 475; bei den „anscheinend aus dem alten Schlosse stammenden“ beiden Portalen an der reformirten Kirche zu Landsberg a. W. S. 479; bei den „vier reich ornamentirten Zinksärgen“ in der Gruft der Stadtkirche zu Lieberose S. 495; bei den „ornamentalen Glasmalereien“ S. 496; bei verschiedenen messingenen Taufschüsseln S. 508, 539 und anderwärts; bei den Wandmalereien in der Pfarrkirche und den Statuetten in der Sammlung des Vereins für Heimatskunde zu Müncheberg S. 534; bei dem „ziemlich gut erhaltenen, sehr alten Grabstein mit dem eingravirten Bilde eines Ritters“ in Neuzelle S. 545; bei dem Kelch und der Weinkanne in der Pfarrkirche zu Rathenow S. 623; u. s. w.

Die Wiedergabe der Inschriften im Druck entspricht nicht immer billigen Anforderungen; mitunter ist sie sogar fehlerhaft: z. B. lautet die Jahreszahl auf dem Grabstein des Peter von Thure (S. 227) nicht 1281, sondern 1282; der Todestag auf dem Grabstein des Propstes Heinrich von Gacersleben (!) nicht in kalendas Februarii, sondern III kalendas Februarii (S. 227); auf S. 232, Zeile 7 v. u. muß dnm̄ statt dn̄i stehen; auf S. 233 ist die Inschrift des auf S. 234 abgebildeten Grabsteines falsch wiedergegeben (statt Q^s ist zu lesen Θ = obiit, auch sind hier, ebenso auf S. 236, die Abkürzungszeichen im Druck ganz unrichtig angedeutet); die Umschrift auf dem S. 372 abgebildeten Grabstein ist im Druck gar nicht enthalten; auf S. 487 Zeile 3 v. u. ist Dni statt Dm zu lesen.

Die Inventare weltlicher Baulichkeiten sind häufig ungenügend, z. B. gilt dies von den Kunstsammlungen in mehreren Schlössern, und von den Altertümern im Rathaus zu Luckau (S. 506); recht ungleichartig und ungenau sind die Archive bearbeitet, einmal werden sie ausführlicher, ein anderes Mal nur ganz oberflächlich (S. 506 ꝛc.) beschrieben.

An einzelnen Fehlern seien endlich noch folgende erwähnt.

Der Ausdruck Kirchenfabrik auf S. 194 führt, so wie er dasteht, vielfach zu Mißverständnissen; er hätte vielleicht mit Anführungsstrichen versehen werden können. Ob von Raseneisenerz eine Kirche erbaut werden kann, wie dies S. 252 von der zu Buckow behauptet wird, erscheint zweifelhaft. Tabulatum pictum (S. 252) ist nicht mit „gemaltes Gewölbe“ zu übersetzen, sondern heißt auf deutsch „gemaltes Brettergetäfel“; es handelt sich hier also wohl um eine Holzdecke. Bei Driesen sind (S. 322) die geschichtlichen Angaben ungenau, und konnten leicht aus dem Codex diplomaticus maioris Poloniae ergänzt werden; das Schloß wird schon 1233 erwähnt, und den Ostens gehörten Schloß und Stadt von 1317 an. Über die Gertraudenkapelle in Eberswalde (S. 333) ist das Mitgeteilte gar zu kümmerlich; desgleichen waren die weltlichen Bauten in Finsterwalde (S. 341) etwas eingehender zu behandeln. Über die Errichtung der Denkmäler in Frankfurt (S. 353) vermißt man die genaueren Jahreszahlen, welche wohl unschwer hätten beschafft werden können; der prachtvolle Neubau der Leibgrenadierkaserne ebendaselbst ist gar nicht erwähnt; die Abbildung des Hauses am Frankfurter Markt (S. 351) genügt nicht, da die Einzelheiten der Verzierungen sich gar zu wenig erkennen lassen; der auf S. 352 abgebildete schmiedeeiserne Träger dürfte ein ganz Teil früher als, wie angegeben, in der „Mitte des 18. Jahrhunderts“ entstanden sein. Die Geschichte der Stadt Fürstenwalde (S. 364) ist leider unbrauchbar; am unangenehmsten berührt die aus alten Büchern übernommene Behauptung, daß der Ort „945 zur Stadt erhoben und befestigt“ und 1055 mit neuen Befestigungen versehen sei. Über die Wiederherstellungsarbeiten an der Hauptpfarrkirche zu Jüterbock (S. 424) wären genauere Angaben willkommen gewesen.

Die Stadt Krossen (S. 467 f.) scheint in jeder Beziehung stiefmütterlich behandelt worden zu sein. Sollte überhaupt die bisherige Litteratur über die Hinrichtung Katte's (S. 470) und über die Lehninsche Weissagung (S. 481) angeführt werden, so hätte das in ganz anderer Art erfolgen müssen, als es geschehen ist; wichtige Werke sind übersehen, gleichgültige erwähnt worden. Auch über den Alchimisten Kunkel (S. 564) konnten bessere Schriften namhaft werden. Der „mittelalterliche, sehr einfache Granitbau“ der Kirche in Pankow (S. 552) wird mit diesen wenigen, doch wohl allzu wenigen Worten abgethan.

Das Gleiche gilt von den „Resten einer Hospitalkapelle“ in Raatz (S. 627), wo auch die „massigen“ und die „edlen Verhältnisse“ verschiedener Teile der Pfarrkirche (S. 626) etwas näher zu erläutern waren. Die Behauptung auf S. 701, daß Kurfürst Friedrich III. 1694 das Schwiebuser Land gegen 250000 Gulden und die Herzogswürde in Preußen an den Kaiser wieder abgetreten hätte, durfte bei sorgfältiger Überarbeitung des Buches nicht stehen bleiben. Die Abbildungen auf S. 791 und 792 sind recht ungenau. Bei Zehden hätte sich (S. 797) doch vielleicht etwas über den Verbleib der Rolandssäule ermitteln lassen, zum mindesten hätte gesagt werden müssen, daß Nachforschungen erfolglos geblieben seien. Schließlich sei noch bemerkt, daß recht viel Fremdwörter vermieden werden konnten; auch stilistische Härten, wie S. 196 Zeile 4 v. o. eine sich findet, gereichen dem Werke nicht zum Vorzug.

H. Ehrenberg.

Les Musées d'Athènes. Fouilles de l'Acropole. Texte descriptif de Th. Sophulis. 4. Athènes, Karl Wilberg. Frcs. 7.50.

Bald scheint es, als sollten wir die attische Kunst vor den Perserkriegen besser kennen lernen, als diejenige im Zeitalter des Perikles. Zahlreich haben die Ausgrabungen der letzten Jahre auf der Akropolis archaische Werke zum Vorschein gebracht; die zweite Lieferung der „Musées d'Athènes" vereinigt in vortrefflichen Lichtdrucken eine Auswahl der vorzüglichsten Fundstücke. Th. Sophulis hat die acht Tafeln mit kurzen Bemerkungen begleitet; sie liegen in griechischer, deutscher, französischer und englischer Sprache bei. Besonderes Interesse beansprucht eine im Jahre 1886 gefundene Athenestatue mit noch deutlichem Anklang an die alten Xoana. Die Gestalt ist in einen enganliegenden Chiton gehüllt und trägt ein kurzes Himation. Die lebhaft bemalte Statue gehört der letzten Epoche des archaischen Stiles an. Ein Meisterwerk archaischer Kunst ist ein 1882 gefundener Athenekopf; erwähnt seien noch die Statue eines Moschophoros und zwei gut erhaltene Bronzeköpfe (eines Jünglings 1882 und eines bärtigen Mannes 1886). Die verdienstliche Sammlung wird den Archäologen und Freunden klassischer Kunst willkommen sein.

—er. **Unter den Bilderhandschriften der Heidelberger Bibliothek** nimmt das Sacramentarium Petershausen aus dem zehnten Jahrhundert eine hervorragende Stelle ein. Dasselbe hat durch A. von Oechelhäuser jüngst eine eingehende Würdigung erfahren. Oechelhäuser geht mit dem Plane um, die Miniaturen der Universitätsbibliothek kritisch zu beschreiben. Den ersten Teil dieser Beschreibung (Heidelberg bei Köster 1887) widmet er vorwiegend dem Sacramentarium. Der ausführliche Text wird von einer Reihe von Illustrationen in Farbendruck und Lichtdruck begleitet, welche dazu beitragen werden, die Aufmerksamkeit weiterer Kreise auf diese noch immer nicht hinreichend bekannte Schöpfung der ältesten deutschen Malerei zu lenken.

—er. **Handschriftenkatalog der Bamberger Bibliothek.** Von dem unermüdlichen Bibliothekar der Bamberger Bibliothek Dr. F. Leitschuh ist jüngst der zweite Band des Handschriftenkataloges der kgl. Bibliothek erschienen. Er enthält die Handschriften, welche aus dem Nachlasse Joseph Hellers der Bibliothek einverleibt wurden. Der Verfasser schickt dem Kataloge eine mit warmer Liebe geschriebene Würdigung Joseph Hellers voran, welche namentlich alle Dürerfreunde interessiren dürfte. Die Kunstgeschichte ist eine zu junge Wissenschaft, als daß sich die Pietät gegen alte Forscher schon hätte bei ihr einbürgern können. Um so dankbarer sind wir Leitschuh, daß er einen bisher ungebührlich mißachteten und verkannten Mann wieder zu Ehren gebracht hat.

A. S. **Kunstdenkmäler des Kreises Konstanz.** In die Reihe der deutschen Staaten, welche eine statistische Beschreibung der in ihrem Gebiete vorhandenen Kunstdenkmäler in das Leben rufen, ist nun auch das Großherzogtum Baden getreten. Vor uns liegt der erste stattliche Band, welcher die Kunstdenkmäler des Kreises Konstanz schildert. Man braucht nur den Namen des Herausgebers, Professor F. X. Kraus in Freiburg zu nennen, um die Gewißheit zu gewinnen, daß eine ganz vortreffliche Leistung vorliege. In der That darf das Werk als durchaus mustergiltig bezeichnet werden. Während wir bei anderen Inventarien nur zu häufig auf dilettantische Anklänge stoßen, merken wir hier auf jeder Seite, daß eine wissenschaftliche Kraft ersten Ranges das Ganze leitet. Kraus hat sich bereits durch die Herausgabe des Elsässer Denkmälerinventars ein großes Verdienst um die deutsche Kunstgeschichte erworben und dieses Verdienst durch das vorliegende Werk noch gesteigert. Welche Bedeutung ihm innewohnt, wird sofort klar, wenn man die hier behandelten Städte, Klöster und Kirchen: außer Konstanz noch Reichenau, Petershausen, Salem, Überlingen u. s. w. überblickt. Musterhaft wie der Text ist auch die Ausstattung des Buches. Zahlreiche wohlgelungene Illustrationen unterstützen für das Auge wirksam die Beschreibung. Durch den von Wallau in Mainz besorgten Druck wird der mannigfache Charakter, namentlich der Inschriften, trefflich hervorgehoben. Auch in dieser Hinsicht thäten ähnliche Publikationen gut, sich an das hier geschaffene Vorbild zu halten. Wir scheiden von dem Werke, welches einem Auftrage der großherzoglichen Regierung den Ursprung verdankt und einen neuen Beweis für die Kunstliebe der letzteren bietet, nicht nur mit herzlichem Danke im Namen der Wissenschaft, sondern auch mit persönlicher Bewunderung der unverwüstlichen Arbeitskraft des verehrten Herausgebers. Kaum hat er uns mit der Publikation der Manessischen Bilderhandschrift erfreut und während er noch die letzte Hand an das Elsässer Inventar legt, tritt er mit einer Leistung auf, welche jeden anderen Forscher sehr lange und ausschließlich beschäftigt hätte. Und dabei stets die gleiche Frische, die gleiche Gediegenheit.

Todesfälle.

⊙ **Der französische Tiermaler Joseph Palizzi** ist am 1. Januar in Paris gestorben. Im Jahre 1813 zu Lanciano in den Abruzzen geboren, konnte er sich erst 1836 dem Kunststudium widmen. 1844 begab er sich nach Paris, wo er Schüler Troyons wurde. Er behielt in Paris seinen Wohnsitz und beschickte die Salons fast regelmäßig mit Landschaften, in welchen Tierfiguren, bisweilen in humoristischer Auffassung, die Hauptrolle spielten.

Preisverteilungen.

* **Die Jury für das Mozart-Denkmal in Wien** hat nach zweitägiger Beratung ihr Urteil über die eingereichten Skizzen gefällt. Der erste Preis wurde mit elf Stimmen gegen eine der Skizze „Polyhymnia", der zweite Preis einstimmig dem Projekte mit dem Motto „Der kleinste Raum genügt, Unsterbliches zu fassen" zuerkannt. Der dritte Preis konnte erst nach wiederholtem Wahlgange der Skizze „Idomeneo" zuerkannt werden, und die Jury hatte dabei die Projekte „Mozart ist die Musik selbst" und „Marmor und Bronze" mit in Betracht gezogen. Die Eröffnung der Kouverts ergab als die Urheber der besten Skizzen: erster Preis „Polyhymnia" Anton P. Wagner, zweiter Preis „Der kleinste Raum ꝛc." Professor Rudolph Weyr, dritter Preis „Idomeneo" Franz Rathausky, sämtlich in Wien. Die Jury empfiehlt dem Mozart-Denkmalkomité die Ausführung der mit dem ersten Preise gekrönten Skizze mit den Modifikationen, daß die Verbindung des Monuments mit dem Gebäude gelöst und der Sockel des ganzen Monuments niedriger gemacht werde. Als Material soll Laaser Marmor verwendet werden. Der Urheber des mit dem ersten Preise gekrönten Projekts, Anton Wagner (geb. 1834 zu Königinhof in Böhmen), ist namentlich durch seine Statue des „Gänsemädchens" und seinen für das Künstlerhaus ausgeführten „Michelangelo" in Wien vorteilhaft bekannt und hat mit der sitzenden Statue seines „Mozart" den Hauptteil der schwierigen Aufgabe recht ansprechend gelöst. Weniger glücklich sind die beiden Seitengruppen, welche die religiöse und die dramatische Musik darstellen. Sie stehen mit der Hauptfigur in zu lockerem Verband und bedürfen noch sehr der verschönernden Abklärung. Als Platz für das Denkmal ist die Ringstraße vor dem Opertheater auserwählt: nach unserer Ansicht keine glückliche Entscheidung!

Personalnachrichten.

Der Direktor des Kupferstichkabinets **Dr. Fr. Lippmann** in Berlin hat den Titel Geheimer Regierungsrat erhalten.

Vermischte Nachrichten.

□ **Aus den Wiener Ateliers.** Bei Professor E. von Lichtenfels sind mehrere Küstenlandschaften im Entstehen. Ein großes Breitbild zeigt links ein Stück steinigen, wenig bewachsenen Ufers; rechts ist weit hinaus das Meer sichtbar, über das sich schon die erste Dämmerung legt. Auf der Küste ruht, soweit auf der kleinen Farbenskizze sichtbar ist, der Widerschein der Atmosphäre, die in den höheren Schichten noch von der Sonne beleuchtet ist. Über dem Meer ist der Mond sichtbar. Das Ganze geht auf ein Motiv vom Quarnero zurück. Dem Golf von Neapel hat Lichtenfels den Gedanken zu einem anderen großen Breitbilde entnommen, das, wie das vorhergehende, erst mit Leimfarbe untermalt ist. Die Farbenskizze giebt die großartig aufgebaute Küste in der Stimmung des späten Nachmittags wieder. Große hell beleuchtete Wolkenmassen geben der

Oberfläche des nur leicht bewegten Wassers lebhafte breite Reflexe. — Schon vollendet finden wir ein kleineres Breitbild mit einem Motiv aus dem Wildpark von Lundenburg. — Verhältnismäßig weit vorgeschritten ist eine anmutige Komposition, die auf ein Motiv aus der Nähe von Gmünd zurückgeht: im Mittelgrunde eine hell von der Sonne beschienene Häusergruppe, die halb von Bäumen verborgen ist; nach dem Vordergrunde zu ein kleiner Bach. — Professor K. Huber hat im vorigen Jahre neben anderen Arbeiten, die in der Chronik schon erwähnt worden sind, auch zwei humoristische Bildchen mit Paniskcn vollendet. Gegenwärtig malt er an einem großen Breitbilde, auf dem wir eine Herde ungarischer Ochsen einen seichten Fluß durchziehen sehen. Untermalt finden wir ein überhöhtes Bildchen mit einem slovakischen Bauernbuschen, der zwei Rinder über einen Weg herabführt, dem Beschauer entgegen. Ein Breitbild, fast vollendet, zeigt uns einen slovakischen Bauern beim Pflügen. Begonnen hat Huber überdies ein lebensgroßes Bildnis des Herrn L. Todesco (Kniestück). — Der Bildhauer Fr. Ch. Erler ist mit einer Reihe monumentaler Figuren beschäftigt, die für die wiederhergestellte Schauseite der Klosterneuburger Stiftskirche bestimmt sind. Fertig sind die Hilfsmodelle für zwei Bischofsfiguren (Ubald und Hartmann). Die kraftvolle Gestalt von Kaiser Max I. in seiner mit gewissenhaftem Realismus wiedergegebenen Rüstung, ist fast ganz vollendet. Wie es scheint, mit Vorteil ist dafür istrischer Kalkstein zur Verwendung gekommen. Vor kurzem hat Erler eine im Sinne deutscher spätmittelalterlicher Kunst komponirte Pietà für den neuen Marienaltar des Stefansdomes geschaffen, sowie eine überlebensgroße Büste Rüdigers von Starhemberg für das Waffenmuseum der Stadt Wien.

x. — **Die Kirche der Prämonstratenserabtei Knechtsteden**, eine gewölbte Pfeilerbasilika aus dem 12. Jahrhundert, bekannt durch das große wohlerhaltene Wandgemälde, welches Christus als Weltenrichter mit den zwölf Aposteln darstellt, wurde in den sechziger Jahren durch einen Brand heimgesucht, der das Bauwerk nahezu zu einer Ruine machte. Mit Unterstützung der preußischen Regierung gelang es einigen Altertumsfreunden, durch freiwillige Beiträge und eine Lotterie das ehrwürdige Bauwerk der Hauptsache nach im Innern wiederherzustellen. Der Leiter der Erneuerungsarbeiten war der Architekt Wiethase in Köln, nach dessen Entwürfen auch die Chorfenster demnächst eine bunte Verglasung erhalten werden. Dem Äußeren der Kirche hofft man später seine alte Gestalt zurückgeben zu können.

*** **Das von der Berliner Kunstakademie verwaltete Adolf Ginsberg-Stipendium** im Betrage von 2000 Mk. ist für das Jahr 1888 dem Maler Karl Müller aus Koburg zuerkannt worden.

*** **Albert Kellers Gemälde „Auferweckung einer Toten durch Jesus“** ist für die neue Pinakothek in München angekauft worden.

*** **Der polnische Maler Heinrich Siemiradzki**, der Schöpfer der „lebenden Fackeln des Nero“, welcher in Rom lebt, ist gegenwärtig mit der Ausführung eines sehr großen Bildes, „Phryne in Eleusis“ beschäftigt.

⊙ **Der englische Porträtmaler William Blake Richmond**, ein Schüler Leightons, welcher auf der Berliner Jubiläumskunstausstellung von 1886 durch die kleine goldene Medaille ausgezeichnet worden ist, hat im Dezember v. J. den englischen Botschafter Sir Malet und seine Gemahlin in Berlin porträtirt und sich dann mehrere Tage in Friedrichsruhe aufgehalten, wo er auch ein Bildnis des Fürsten Bismarck gemalt hat, welches unter den wenigen nach der Natur gemalten Porträts des Reichskanzlers eine hervorragende Stellung einnimmt, weil es Genauigkeit in der Wiedergabe der äußeren Erscheinung mit Genialität der Auffassung verbindet.

Vom Kunstmarkt.

Bei Rudolph Lepke in Berlin fanden im Dezember v. J. drei Versteigerungen von Ölgemälden und anderen Kunstgegenständen statt. Von den Preisen, die auf der Auktion vom 6. und 7. Dezember erzielt wurden, seien erwähnt: F. Hoppe, Küstenpartie an der Ostsee 305 Mk.; H. Oehring, Ein frischer Trunk 220 Mk.; A. Herzlich, Siesta 200 Mk. Namhaftere Werte erreichten einige Gemälde auf der Versteigerung von Werken aus dem Besitze des Freiherrn R. v. Seydlitz in München am 13. Dezember: E. Lutteroth, Gebirgspartie mit Wasserfall 240 Mk.; Salvini, Heitere Gesellschaft 720 Mk.; C. Scherres, zwei Havellandschaften bei untergehender Sonne 600 Mk.; Leopold Schmutzler, Stärkung nach der Jagd 400 Mk.; Innocenti, Die Spionin 660 Mk.; A. Lutteroth, Zur Ebbezeit bei Murano 350 Mk.; A. Achenbach, Italienische Landschaft mit Blick auf das Meer 320 Mk.; E. Hildebrandt, Küstenlandschaft bei aufgehender Sonne 310 Mk.; H. Freese, Waldpartie mit See 500 Mk.; W. Nerenz, Vier Kompositionen, welche Goldschmieds Töchterlein zum Gegenstand haben, 1650 Mk.; H. Eschke, Die Windbake auf der Ostmole von Swinemünde bei Sturm 330 Mk.; Meyer von Bremen, Ein kleines Mädchen 550 Mk.; Th. Weber, Dampfer auf hoher See 330 Mk.; C. Malchin, Flache Landschaft bei Warnemünde 535 Mk.; Ary Scheffer, Brustbild einer jungen Römerin 520 Mk.; W. Wach, Kniestück der Mathilde von Waldenburg 520 Mk.; L. Obersteiner, Tiroler Bauernstube mit Liebespaar im Gespräch 465 Mk.; A. Thiele, Damhirsch im Parke 350 Mk.; Ernst Müller, Der Jägersepp 300 Mk.; Leopold Schmutzler, Auf der ersten Mensur 365 Mk.; Anton Bawarowski, Angenehme Erinnerungen 480 Mk. Von den Aquarellen wurde eine Landschaft L. Richters mit 290 Mk. bezahlt, eine andere mit 580 Mk.; Eibners Blick auf den Straßburger Münster mit 535 Mk.; Boningtons Küstenlandschaft am Bosporus 305 Mk.; Th. Gudins Zweimaster auf stürmischer See in der Nähe eines Hafendammes 305 Mk.; Ed. Hildebrandts Sonnenuntergang an der Küste von Rio Janeiro und Fjord an der norwegischen Küste, beide zusammen 2505 Mk. Eine märkische Winterlandschaft, ebenfalls von Hildebrandt, 455 Mk.; eine Küstenlandschaft von A. Delacroix 370 Mk. — Die Hauptpreise auf der Auktion vom 20. Dezember waren: S. Meyer, Der Troubadour 385 Mk.; Kray, Psyche 705 Mk.; O. Gebler, Im Schafstall 1050 Mk.

Zeitschriften.

Illustrirte Schreiner-Zeitung. V. Nr. 6 u. 7. Taf. 21—28.

Gardinenbretter im Stil Louis XVI. und der holländischen Renaissance. — Gastzimmermobiliar: Kleiderschrank mit Waschkommode, Bettstelle, Nachttisch, Stuhl. — Hausthüre aus dem 17. Jahrhundert zu Limburg a. d. Lahn. — Bilderrahmen, Italien, 16. Jahrh. — Kaminmantel in Eichenholz. — Stuhl und Tisch in altholländischem Stil. — Büffet in Nussbaumholz, entworfen und ausgeführt von F. C. Nillius, Mainz. — Text: Zur Geschichte der Holzschnitzerei I. Von J. Stockbauer.

Müvészi ipar. II. No. 4 u. 5. (Ungarisch.)

Das mittelalterliche Filigranemail. Von J. Hampel. — Die Teppiche in der Sammlung Ipolyi, Bischof von Grosswardein. Von E. Radisics. — Drei Ausstellungen aus dem Kreise des Zeichen- und Kunstgewerbeunterrichtes in Budapest. — Ausstellung kirchlicher Gegenstände in Wien. Von J. Pasteiner. — Arabische Ornamente. III. Der Ghuriebrunnen in Kairo. Von M. Herz.

Tidsskrift for Kunstindustri. (Dänisch.) 1887. Nr. 4 u. 5.

Die Ornamentik in den norwegischen Holzkirchen. Von L. Dietrichson. — Der blinde Tischler Johan Bielefeldt. Von F. R. Friis. — Möbel im Stil Friedrichs II., entworfen von V. Koch. — Eine Zeichnung von Hofgoldschmied J. B. Daltoff. Von C. Nyrop. — Der Stil Louis XIV. und das Mobiliar. Von E. Hannover. — Kaminuhr von P. R. Orenhange in Faalborg. Von C. Nyrop. — Holzschnitz- und Malerkunst in den Zeiten der Wikinger. Von V. Boye. — Ein Bauernstuhl aus Fünen. Von L. Jensen.

Gazette des Beaux-Arts. Januar.

Quentin Matsys. Von Henri Hymans. (Mit Abbild.) — Les véritables origines de la renaissance. Von Louis Courajod. (Mit Abbild.) — Exposition des oeuvres de Puvis de Chavannes. Von André Michel. (Mit Abbild.) — La manufacture de Sèvres en l'an VIII. Von Gerspach. (Mit Abbild.) — Courrier de l'art antique. Von Salomon Reinach. (Mit Abbild.) — Le saint François d'Assise de Jean van Eyck. Von Henri Hymans. (Mit Abbild.)

Anzeiger des germanischen Nationalmuseums. II. Bd. No. 6.

Chronik des germanischen Museums. — Katalog vorgeschichtlicher Denkmäler.



Prachtwerk ersten Ranges.



Neue wohlfeile Ausgabe.

DIE KUNSTSCHÄTZE ITALIENS.

IN GEOGRAPHISCH-HISTORISCHER ÜBERSICHT GESCHILDERT VON

CARL VON LÜTZOW.

Mit Radierungen von *F. Böttcher, L. H. Fischer, P. Halm, W. Krauskopf, L. Kühn, D. Raab, K. v. Siegl, W. Unger, W. Wörnle u. A.* und zahlreichen Textillustrationen.

In Prachtband M. 55.—

(Die erste Ausgabe kostet M. 100.—)

Die neue Ausgabe ist der ersten an Inhalt und Ausstattung durchaus gleich.

Der überaus billige Preis wird diesem vornehmen Werke nun auch Eingang bei weniger bemittelten Kunstfreunden beschaffen.

Verlag von J. Engelhorn in Stuttgart.

Kunsthandlung Hugo Grosser, Leipzig. Alleiniger Vertreter mit vollständigem Lager der Photographischen Anstalt von **Ad. Braun & Co.** in Dornach. **Kataloge. Musterbücher. Auswahlsendungen. Einrahmungen.** (21)

Kunsthandlung Hugo Grosser, Leipzig. Schnellste Besorgung aller Photographien und sonstiger Kunstsachen des In- und Auslandes, namentlich der schönen und billigen **Italienischen Photographien. Kataloge. Auswahlsendungen. Einrahmungen.** (21)

Th. Salomons Kunsthandlung, Dresden, Waisenhausstr. 28.

Kauft und übernimmt den Verkauf wertvoller Originalgemälde, alter und neuer Meister. Handzeichnungen, Aquarelle und Kupferstiche. — Aufträge für obige Kunstwerke werden erbeten. Bedingungen höchst kulant. (1)

Aquarelle

Meisterwerke von Simoni und Bompiani Rom; Ein vorzügliches Gemälde von

Clauß Meyer

sind zu verkaufen durch
Th. Salomons Kunsthandlung, Dresden, Waisenhausstr. 28.

Stahl- und Kupferplatten,

Genre, Religiös, Landschaft, werden zu kaufen gesucht. Offerten zu richten an

George Behrens,
Kunst-Verlag u. Kunst-Handlung.
Braunschweig.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Grundzüge der Kunstgeschichte

von

Anton Springer.

Textbuch zur Handausgabe der Kunsthistorischen Bilderbogen.
Dritte verbesserte Auflage des Textbuchs.

I. Das Altertum.

112 Seiten gr. 8. eleg. geb. M. 1. 35.

Das 2. Bändchen, Mittelalter, wird im Februar n. J. erscheinen, die beiden folgenden im Frühjahr.

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig.

Jetzt vollständig:

Deutsche Renaissance in Österreich,

herausgegeben von

A. Ortwein, R. Bakalowits, W. Schulmeister, M. Bischof, Franz Paukert.

I. Band. Steiermark u. Böhmen, kart. mit Leinwandrücken M. 35.
II. (letzter) Band, Oberösterreich und Tirol, kart. M. 35.

Beide Bände bilden zugleich Band IX der Deutschen Renaissance. In 1 eleg. Leinwandband gebunden M. 72. —
Auch zu beziehen in 26 Lieferungen à M. 2. 40.

Ausführliche Prospekte gratis.

Für Kunstfreunde.

Der neue Katalog der **Photographischen Gesellschaft, Berlin** (enthaltend religiöse, historische, allegorische Genre-, Jagd- und Sportbilder, Galerie- und Prachtwerke etc.) mit 4 Photographien, 1 Gravure und zahlreichen Illustrationen ist erschienen und durch jede Buchhandlung, oder direkt von der Photographischen Gesellschaft gegen Einsendung von 50 Pfg. in Freimarken zu beziehen. (7)

Kupferstiche,

Holzschnitte und Originalzeichnungen

Alter Meister,

Historienblätter

zur brandenburgisch-preussischen Staatengeschichte, sowie

Berolinensia

kaufen in ganzen Sammlungen oder auch in einzelnen, gut erhaltenen Exemplaren, zu wertentsprechenden Preisen

Amsler & Ruthardt,
Kunstantiquariat, (40)
Berlin, W., Behrenstr. 29a.



Tanagra-Figuren.

Katalog mit 20 Illustrationen dieser „köstlichsten Publicationen des Kunsthandels“ versendet gratis und franco

Fritz Gurlitt,
Kunsthandlung.
Berlin W.,
29 Behrenstrasse.

Modellirwachs

empfiehlt die Wachswarenfabrik

Joseph Gürtler,
Düsseldorf. (7)

Carl Triepel
KUNSTHANDLUNG, BERLIN
Jerusalemerstr. 13, am Dönhofsplatz.
Gemälde und Handzeichnungen alter Meister. (9)

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von August Pries in Leipzig

23. Jahrgang. 1887/88.

Kunstchronik

Nr. 15. 19. Januar.

Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

Herausgeber:

Carl v. Lützow und Arthur Pabst
Wien Berlin, W.
Theresianumgasse 25. Kurfürstenstraße 3.

Expedition:

Leipzig: E. A. Seemann, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. Kühl, Jägerstr. 73.

Die Kunstchronik erscheint von Oktober bis Ende Juni wöchentlich, im Juli, August und September nur aller 14 Tage und kostet in Verbindung mit dem Kunstgewerbeblatt halbjährlich 6 Mark, ohne dasselbe ganzjährlich 8 Mark. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler in Leipzig, Wien, Berlin, München u. s. w. an.

Das neue deutsche Theater in Prag.

Über den kürzlich in der Hauptstadt Böhmens eröffneten Musentempel enthält die Wiener „Neue freie Presse“ vom 8. d. M. einen ausführlichen Bericht, welchem wir die nachfolgenden Sätze entnehmen:

„Um diese verdienstvolle Leistung vollkommen zu würdigen, braucht man nur die wichtigsten Zeitdaten in der Geschichte der Gründung und des Baues des neuen deutschen Theaters in Prag ins Auge zu fassen. Am 4. Februar 1883 trat der Deutsche Theaterverein ins Leben, am 8. November 1885 beschloß er, mit Hülfe der damals bereits vorhandenen Mittel von etwa 450 000 Fl. den Bau des Theaters nach dem Plane der Wiener Architekten Fellner und Helmer auszuführen; am 29. März 1886 erfolgte der erste Spatenstich zu dem Baue, am 30. November 1887 stand derselbe vollendet da und konnte am 5. Januar d. J. — also nicht ganz fünf Jahre nach der Konstituirung des Vereins — eröffnet werden. Auf der Höhe des neuen verjüngten Prag sich erhebend, bildet der edle Bau eine Zierde der Stadt. Nicht hoch genug kann das Verdienst der beiden Wiener Architekten angeschlagen werden, welche es verstanden haben, mit den verhältnismäßig mäßigen Mitteln von 775 000 Fl. einen Bau herzustellen, der sowohl durch künstlerische Vollendung seiner Bestimmung würdig ist, als auch in technischer Beziehung allen Anforderungen des modernen Bühnenwesens entspricht. Schon der von fernher sichtbare Portikus der Fassade mit seiner stattlichen Säulenstellung und den Figuren des Giebels, die eine Arbeit des Wiener Bildhauers Friedl sind, entbehrt nicht des monumentalen Charakters. Mit Recht haben aber die Architekten mit dem künstlerischen Schmuck an der Außenseite gespart, um denselben in den Innenräumen um so reichlicher anbringen zu können. Betritt man das Vestibül, in das von der Straße aus nicht weniger als fünf Eingänge führen, so erkennt man auch gleich auf den ersten Blick die treffliche Raumeinteilung in der Anordnung der Treppen, die von da aus zu den Logengängen und Galerien emporführen. Es ist dies eine Einteilung, welche die beiden vielbeschäftigten Theaterbaumeister auf Grund der bei ihren früheren Bauten gewonnenen Erfahrungen als die zweckentsprechendste erkannt haben und die auch beim Baue des deutschen Volkstheaters in Wien zur Anwendung gelangen wird. In dem ovalen Vestibül öffnen sich vier Stiegen, von denen zwei zu den Logen, zwei andere in ansehnlicher Breite zu den beiden Galerien führen. Besonders die beiden in gerader Richtung bis zum zweiten Range emporsteigenden Logentreppen bieten mit der zierlichen Stukkoplastik am Gewölbe und mit den von demselben herabhängenden zierlichen Bronzelampen einen sehr schönen Prospekt. Da außerdem noch zwei Stiegen zu beiden Seiten des Proszeniums angebracht sind, so werden die Zuschauer nach allen Richtungen auseinandergeführt und durch die zahlreichen Ausgänge ins Freie geleitet, ohne daß ein Gedränge oder eine Stockung zu befürchten wäre.“

„Durch die künstlerische Ausstattung des Zuschauerraumes dürfte das neue deutsche Theater in Prag zu den elegantesten, deutschen Theatern gehören, die es gegenwärtig giebt. Mit dem reichen

plastischen Schmucke im Geschmacke der französischen Barockkunst erinnert es am meisten an das kleine Hoftheater in der Münchener Residenz, übertrifft dasselbe aber weit durch die harmonischen Raumverhältnisse, durch den leichteren architektonischen Aufbau, durch die Mannigfaltigkeit anmutiger Motive im plastischen Schmucke und durch die überaus sorgfältige technische Ausführung. Gleich der erste Eindruck auf den Besucher ist ein ungemein bestechender, und er erhöht sich, wenn das Auge sich mit den einzelnen Schönheiten der ganzen Anlage vertraut macht. Man hat gleich die Empfindung, sich in einem salonartig eingerichteten Raume zu befinden, der für eine unter sich wohlbekannte distinguirte Gesellschaft bestimmt ist. Die Logen und Galerien bauen sich in schön geschwungenem Rund leicht übereinander empor, und man bemerkt nirgends etwas Schweres oder Lastendes, indem der ganze Aufbau nur von vielgestaltigen, graziös bewegten Figuren oder schlanken, feingegliederten Säulen getragen wird, während alle konstruktiven Teile sich in anmutige und zierliche Ornamente auflösen. Dabei fehlt es nicht an interessanten neuen Details. So haben z. B. die Architekten die zu beiden Seiten der Bühne gelegenen ersten vier Logen in allen vier Rängen zu einem grandiosen Portal zusammengefaßt und oben durch einen flachen Bogen verbunden. Durch dieses Portal wird das scenische Bild der Bühne sehr wirksam eingerahmt, während zugleich die obere flache Wölbung desselben die an sich sehr günstige Akustik des Hauses noch befördert. Nicht minder orginell und gelungen ist die Anlage des Amphitheaters, welches in der Mitte durch beide Logengänge geht und durch seine Umrahmung mit schwungvollen plastischen Ornamenten und Figuren zu einer großen Prachtloge gestaltet ist. Am Plafond, der sich über der obersten Galerie weit und leicht ausspannt, bilden die mannigfach verschlungenen plastischen Ornamente, zwischen denen fliegende Genien schweben, den Rahmen der Deckengemälde des jungen Malers Eduard Veith, der sich dadurch sehr vorteilhaft bekannt macht. Sie stellen eine der dramatischen Muse dargebrachte Huldigung dar und sind so zart und duftig gemalt, daß man durch das kräftig modellirte barocke Maßwerk in ein von idealen Gestalten bevölkertes luftiges Wolkengebiet zu blicken meint. In derselben Weise hat Veith auch das Bild des Vorhanges, eine Vision des dramatischen Dichters, gemalt, so daß der Zuschauerraum dadurch nach allen Seiten in der gleichen stimmungsvollen Harmonie der Farben und Formen abgeschlossen erscheint. Die von den Wiener Bildhauern Friedl und Strictius in Stukko ausgeführte Plastik trägt durch ihr leuchtendes Weiß und durch die geschmackvoll verteilte Vergoldung, in Verbindung mit dem Rot der Draperien, noch dazu bei, das festlich heitere Aussehen des Zuschauerraumes zu erhöhen, und bildet einen sehr günstigen Rahmen für die eleganten Toiletten der Damen, was man namentlich bei der Eröffnungsfeier beobachten konnte. Dabei wird der Raum durch eine flutende Fülle von Licht erhellt, indem die Beleuchtung eine doppelte — durch Gaslicht von dem großen Mittellüster aus und durch elektrische Lampen in den Bogen der Logen — ist."

„Das Haus faßt zweitausend Personen, also weit mehr als jedes der Wiener Privattheater und das alte Burgtheater, und hat ungefähr den Fassungsraum des neuen Burgtheaters. Die Situirung der Galerieplätze ist eine so geschickte, daß man selbst von dem entferntesten die Bühne überblickt. Zahlreich sind die technischen Neuerungen und Verbesserungen in der Anlage und Einrichtung des Baues. Dazu sind vor allem die offenen Terrassen an den beiden Längsseiten des Zuschauerraumes zu rechnen, auf welche die Besucher von der Galerie aus unmittelbar gelangen können. Die Gasbeleuchtung für den Lüster wurde gewählt, um dadurch die Leistungsfähigkeit der ausgezeichneten Ventilationseinrichtung zu vermehren. Neu ist auch die Konstruktion des eisernen Vorhanges, der aus zwei Hälften besteht, die sich in der Mitte teilen und teils nach aufwärts, teils nach abwärts gehen. Das Orchester ist in die Tiefe versenkt und vollkommen unsichtbar. Der Unterbau der Bühne ist ganz aus Eisen und die Maschinerie desselben gestattet alle nur möglichen Veränderungen des Podiums. So hat das deutsche Publikum Prags in seinem neuen Theater einen Prachtbau erhalten, dessen es sich mit Recht freuen kann."

Mantuaner Schlachtenbilder aus dem 16. Jahrhundert auf Schloß Opočno in Böhmen.

Von Dr. Hugo Toman.

In der an guten Bildern italienischer Meister namentlich des 17. Jahrhunderts reichen Sammlung des fürstl. Colloredoschen Schlosses Opočno in Böhmen ziehen drei große Schlachtenbilder die Aufmerksamkeit des Beschauers, teils wegen ihrer Größe, teils durch die Fremdartigkeit der Auffassung und des Stoffes auf sich. Die Höhe derselben, 164 cm, gegen die bedeutende Breite von 674 cm, läßt vermuten, daß es Gedenkbilder historischer Vorgänge zum Schmuck irgend eines großen Raumes gewesen sein mögen.

Farbe, Textur und Vortrag erinnern beim ersten Blick an die Venezianer des 16. Jahrhunderts, etwa an die Bassano's; die altertümliche Kompositionsweise deutet jedoch auf die erste Hälfte dieses Jahrhunderts hin.

Die vornehmsten Akteurs sind nicht etwa im Vordergrunde, und damit durch ihre Größe ausgezeichnet, wie es die malerische Komposition späterer Schlachtenmaler zu thun pflegt, sondern es herrscht im allgemeinen die Anordnung nebeneinander vor; ja der Hauptvorgang wird durch kleine Figuren im Hintergrunde dargestellt.

Charakteristisch ist die Zusammenstellung von ganz heterogenen Vorgängen; so im ersten Gemälde die friedliche Beschwörung der städtischen Freiheiten durch den Machthaber im Hintergrunde, im Vordergrunde dagegen das ernste blutige Schlachtgetümmel.

Nicht minder charakteristisch ist die Darstellung der göttlichen Hilfe durch den mitten ins Schlachtgewühl gestellten Streiter in klassischer Rüstung auf dem dritten Bilde, ferner die Anbringung des Riesen und des Zwerges im ersten Bilde.

Doch lassen wir die Beschreibung der Gemälde folgen, wie sie nach der den Kostümen und der Art der Komposition entsprechenden Zeitordnung nacheinander gedacht, und auch gemalt worden sein dürften.

I. Bild:

Vor einem Kirchenportale sitzt ein alter bärtiger Machthaber in Rüstung mit Kommandostab im Goldbrokatmantel. Vor ihm kniet ein alter Mann im hellroten Mantel, der ihm ein Buch entgegenhält, auf welches der Machthaber die Rechte legt. Links ein Bischof, und rundherum anderes Gefolge und Waffenträger. Unter dem Gefolge steht ein gewappneter Riese, auf die Hellebarde gestützt. Dieser Vorgang ist im Mittel- und Hintergrunde dargestellt.

Den ganzen linken und rechten Vordergrund des Bildes nehmen heftige Gefechte zwischen Reitern und Fußvolk ein. In der Mitte des Bildes schreitet ein Zwerg durch die Lücke zwischen den kämpfenden Gruppen gegen den Machthaber zu. Der Zwerg trägt ein licht und dunkel gestreiftes Kleid. Links aus der Gruppe ragt ein weißes Banner mit rotem Kreuz hervor; oberhalb des linken Kreuzarmes ist ein Brustbild mit Blätterkranz dargestellt. Auf derselben Seite schwingt ein dahinjagender Reiter eine rote Fahne mit schwarzem Kreuz, auf welchem ein schwarzer Schild mit drei goldenen Querbalken angebracht ist. Die Architektur der den Hintergrund bildenden Kirche reicht nur bis zur Höhe des Portales.

II. Bild:

Der ganze Vorder- und Mittelgrund wird von Gruppen gepanzerter Reiter mit langen Lanzen und karmesinroten Waffenröcken über den Panzern, welche im heftigen Kampfe auf einander losstürmen, eingenommen.

In der Mitte ein Reiter auf einem Schimmel, der mit seiner Lanze den Gegner durchbohrt; hinter ihm, gleichfalls auf einem Schimmel, ein Reiter, das Schwert schwingend.

Die reich verzierte Schabracke des Pferdes des letzten, ganz in Eisen gekleideten Reiters mit hohem Federbusch trägt das Wappenschild der Gonzaga, welches noch verschiedenfach auf Fahnen und Schabracken vorkommt. Neben den obengenannten Reitern reitet ein anderer mit einer roten Reiterfahne in der Hand; dieselbe trägt als Wappen einen eisernen, nach unten gekehrten Handschuh, der von einem weißen, auf beiden Seiten flatternden Bande umschlungen ist.

Links im Mittelgrunde wird ein alter barhäuptiger Mann zu Pferde von zwei gepanzerten Reitern mit geschwungenen Schwertern begleitet und aus dem Kampfgewühle gebracht.

Im Hintergrunde eine Burg, gegen welche verschiedene Reiter davonjagen. Überall sonst im Hintergrunde gegeneinander stürmende Reiterschwärme mit blauen Fahnenwimpeln.

III. Bild:

In der Mitte des Bildes gehen Landsknechte im Kostüm des 16. Jahrhunderts von links gegen einen Reiter vor, der durch einen Schuß, welchen einer derselben mit einer Hakenbüchse gethan hat, getroffen auf dem Pferde wankt; rechts hinter diesem Reiter ein anderer auf einem braunen Pferde in silberner Rüstung und rotem Waffenrock mit Brustkreuz und gesenkter Lanze, sein Roß gegen rechts gewendet; vor ihm fliehende Scharen.

Links hinter dem schießenden Landsknecht schreitet ein bartloser Jüngling in antiker Rüstung, blauem Panzerhemd, silbernem Helm, bloßen Armen und rotem runden Schilde, im Begriffe, das Schwert zu ziehen.

Auf der linken Seite nach links gewendet sitzt in voller Rüstung der Feldherr auf einem weißen Zelter, den Kommandostab schwingend; um ihn herum Fußvolk und Reiter. Links unter der Fahne schreitet ein unbewaffneter barhäuptiger Mann, wie aus dem Rahmen heraus, das bärtige Gesicht gegen den Beschauer gerichtet.

Im Mittelgrunde ein Haufen kämpfender Reiter und Landsknechte. Links im Hintergrunde eine italienische Stadt mit schlanken Türmen, rechts im Hintergrunde ein See von einem blauen Bergzuge am Horizonte begrenzt. Gleichfalls im Mittelgrunde sprengt ein Reiterhaufe zur Stadt, eine Fahne mit dem Gonzaga'schen Wappen tragend.

Das auf allen drei Bildern auf den Fahnen oder dem Pferdegeschirr wiederholt vorkommende Wappen der Gonzaga weist darauf hin, daß kriegerische Thaten dieses Mantuaner Geschlechts verherrlicht werden. Ja selbst der Vorgang, wenigstens des ersten und des dritten Gemäldes spielt in oder bei Mantua.

Der Hintergrund des ersten Bildes nämlich bildet gotische Architektur, welche nach Vergleichung mit der bei Carlo d'Arco Arti, Band I, Taf. 57 gegebenen Zeichnung zweifellos die Fassade des alten gotischen Domes von Mantua zeigt.

So spielt auch nach der Landschaft des dritten Bildes, namentlich aber nach dem mit vier Türmen versehenen Palazzo San Sebastiano in der Nähe des Thores der Stadt, der ganze Vorgang vor dem Thore della Pusterla bei Mantua.

Das erste Bild stellt offenbar die Wahl, oder vielleicht richtiger die Beschwörung der Stadtprivilegien bei Gelegenheit der Wahl irgend eines Gonzaga zum Capitano Mantua's vor. Der Maler scheint in den älteren Kostümen und Rüstungen bestrebt gewesen zu sein, die historische Treue zu bewahren. Der weißbärtige Capitano ist vielleicht derselbe Lodovico Gonzaga, dessen Wahl ein übrigens schwaches und älteres Bild irgend eines Schülers Mantegna's, welches angeblich in Mantua befindlich ist, darstellt. Nach diesem Bilde, welches bei d'Arco, Arti, Band I, Taf. 44 in Umrißlinien wiedergegeben ist, überrascht die gleiche Auffassung eines ähnlichen Vorganges: auf einem mit Gebäuden umgebenen Platze sitzt Lodovico Gonzaga mit Zepter und Mantel, legt die Rechte auf ein Buch, welches ihm von einem Manne knieend hingehalten wird.

Auch dieser Vorgang wird im Hintergrunde dargestellt, während der ganze Vordergrund mit einer Reihe von Kriegern angefüllt ist. Unter diesen steht eine riesige, jedoch fast nackte Herkulesgestalt und in der Mitte auch ein Zwerg, wie auf unserem Bilde.

Es scheint also, daß dieses ältere Gemälde in Mantua unserem Meister als Vorbild vorgeschwebt hat, oder doch mindestens, daß beide Darstellungen derjenigen Vorstellung entsprechen, welche über diesen oder einen ähnlichen Vorgang in Mantua herrschten.

(Schluß folgt.)

Daniel Bretschneider.

Vor Kurzem wurde in dieser Zeitschrift die Aufmerksamkeit der Leser auf ein in der Königl. Öffentl. Bibliothek zu Dresden befindliches, im Jahre 1585 gedrucktes Buch gelenkt, welches, betitelt: „Von den losen Füchsen dieser Welt" ꝛc., von einem gewissen D. B. illustrirt worden ist.

Die reiche Ausbeute, welche die seit einiger Zeit von uns betriebene Durchforschung der Dresdener Archive auf Künstler des 16. Jahrhunderts hin ergeben hat, ermöglicht uns den erwähnten Anonymus als den Dresdener Maler und Kupferstecher Daniel Bretschneider den Älteren zu bezeichnen. Da der Name dieses Künstlers, freilich nur eine Größe dritten oder vierten Grades, in den gebräuchlichen Handbüchern gar nicht oder doch nur sehr unvollkommen erwähnt ist [1]), mögen hier einige Daten über sein Leben und Wirken folgen.

Daniel Bretschneider der Ältere, wie man ihn zur Unterscheidung von seinem gleichnamigen Sohne oder Neffen [2]) nennen muß, wurde als Sohn des Baumeisters und Malers Andreas Br. Ende der 40er Jahre des 16. Jahrhunderts zu Dresden geboren [3]). Letzterer ist nun keineswegs identisch mit dem mehrfach, u. A. von Seubert (Allg. Künstlerlex.) erwähnten Zeichner, Kupferstecher, Ätzer und Formschneider, der noch 1640 in Leipzig gearbeitet haben soll. In einem aus dem Jahre 1583 datirten Briefe [4]) wird vielmehr der Vater Daniels, der den sächsischen Kurfürsten „langezeit in der Baw vndt Maler Kunst treulich gedient hat", als verstorben erwähnt. Man muß mithin, wie beim Daniel, so auch beim Andreas einen älteren und einen jüngeren Künstler gleichen Namens unterscheiden, eine Erscheinung, die in dieser Zeit so häufig vorkommt, daß man wohl gut thun wird, stets hierauf sein Augenmerk zu richten, wie denn auch bereits die nicht scharfe Auseinanderhaltung von Vater und Sohn mehrfach zu Unklarheiten geführt hat.

Die Hauptarbeiten Daniel Bretschneiders des Ältern, wenigstens diejenigen, von denen die Akten fast ausschließlich melden, sind Darstellungen von in jener Zeit bei feierlichen Gelegenheiten, wie Taufen, Hochzeiten, Besuchen vornehmer Gäste und ähnlichen Anlässen am sächsischen Hofe stattgefundenen Scharfrennen, Ringrennen und Kostümaufzügen, sogenannten „Inventiones", gewesen. Ob auch Kunstwerke anderer Art seiner Hand entstammen, ob z. B. die früher im Vorrat der Dresdener Galerie bewahrten 4 Ölbilder (eine Bauernkirmes, ein h. Hieronymus, ein Orpheus und eine Befreiung Petri) ihm oder dem jüngeren Künstler gleichen Namens zuzuschreiben sind, muß vorläufig unentschieden bleiben. Jedenfalls hat er die Darstellungen der erwähnten Festlichkeiten, die er meist in Wasserfarben ausgeführt, dem Kurfürsten vorgelegt zu haben scheint, um sie dann, wenn sie dessen Genehmigung erhalten hatten, für die weitere Verbreitung in Kupfer zu stechen und zu ätzen, als Spezialität getrieben.

Interessant ist das Privilegium [5]), welches er sich

---

1) Am ausführlichsten ist hier A. Andresen, d. D. Peintre Graveur II, 1 ff.

2) Starb 1658.

3) H. St. A. Camms. 1622, Loc. 7327, fol. 6.

4) Ebd. Confirmt. Privlg. etc. 1572—82, vol. II, loc. 14275, fol. 55.

5) Ebd. fol. 54 f.

im Jahre 1583 vom Kurfürsten August zu verschaffen verstanden hat, demzufolge es innerhalb eines Zeitraumes von 10 Jahren Keinem im Kurfürstentum Sachsen gestattet sein sollte, Bretschneiders Kupferwerke nachzudrucken oder in anderen Ländern nachgedruckte feil zu halten und zu verkaufen.

Außer dem Kabinet zu Gotha[6]) bewahrt die Königl. Öffentl. Bibliothek zu Dresden eine Reihe dieser Arbeiten, die bei einer kräftigen, breiten Vortragsweise mit großem Fleiße ausgeführt und mehrfach von dem Künstler selbst in Wasserfarben äußerst sauber ausgemalt worden sind[7]).

Die Akten melden, wie hier noch kurz erwähnt sein soll, ferner, daß ihm im Jahre 1585 ein Sohn des Tischlermeisters Nicol. Schwabe zum Unterricht in der „Malerkunst" übergeben wurde[8]), daß er 1591 mit Malereien auf der Moritzburg beschäftigt war[9]), und daß er endlich im Jahre 1622 den Kurfürsten, weil er, wie er schreibt, nunmehr ein „armer, alter, verlebter Mann" sei, um eine Geldunterstützung gebeten hat[10]), die ihm auch auf das Jahr 1623 mit 1½ fl. wöchentlich gewährt worden ist[11]). Da von dieser Zeit an die Akten über ihn schweigen und in Rücksicht auf sein hohes Alter und Siechtum wird man wohl kaum fehlgehen, wenn man 1623 als das Todesjahr Daniel Bretschneiders des Älteren bezeichnet.

C. Gurlitt — K. Berling.

Kunstlitteratur und Kunsthandel.

—er. **Unter dem Titel: Grundriß einer Geschichte der bildenden Kunst und des Kunstgewerbes in Liv-, Est- und Kurland** (Reval 1887) hat W. Neumann eine knappe historische Übersicht der Kunstdenkmäler in den Ostseeprovinzen herausgegeben, welche allen Freunden deutscher Kunst bestens empfohlen werden kann. Der Verfasser, ein für seine Heimat begeisterter, in der Geschichte derselben wohl bewanderter Mann, bemerkt im Vorworte zu seinem reich illustrirten Büchlein, der Schatz baltischer Denkmale sei bisher in weiteren Kreisen ziemlich unbekannt geblieben. Ihm gebührt der Dank, sie diesen Kreisen zugänglich gemacht zu haben. Einzelnes hätten wir in Neumanns Grundriß anders gewünscht, z. B. die allgemeinen Einleitungen, welche er an die Spitze eines jeden Zeitabschnittes stellt. Für den Kenner sind sie überflüssig, den Laien verwirren sie, da Richtiges mit Unrichtigem vermischt ist und die Phrase zuweilen sich ungebührlich breit macht. Nicht die eigene, sondern die fremde Phrase, gegen deren Einfluß sich der Verfasser nicht hinreichend gewappnet hat. An Stelle der allgemeinen Einleitungen hätten genauere Hinweise auf die Wechselbeziehungen zwischen der baltischen Kunst und jener in den Hansestädten treten können. Auch einzelnen Baubeschreibungen fehlt es an klarer Bestimmtheit. Doch treten diese Mängel gegen das viele Gute zurück, was das Buch enthält. Mit großem Fleiße sind die Nachrichten über die Kunstthätigkeit in den Ostseeprovinzen gesammelt, und die noch vorhandenen Denkmäler genau untersucht und auf ihr Alter und ihren künstlerischen Wert hin geprüft. Das baltische Kunstleben beginnt spät. Der älteste Bau, die Kirche zu Üxküll, datirt aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts. Er zeigt die Typen der nordischen Volkskirche: ein einfaches Quadrat, an welches sich ein kleineres Quadrat als Altarraum anschließt. (Die zweischiffige Anlage des größeren Quadrates ist auf einen späteren Umbau zu schieben.) Daß man diese volkstümlichen Typen bisher wenig beachtet, immer nur von den Basiliken des deutschen Mittelalters gesprochen hatte, gehört nebenbei gesagt zu den gröbsten Irrtümern der deutschen Kunstgeschichte. Im Anschluß an die in der norddeutschen Tiefebene herrschende Kunstströmung wurde der Dom zu Riga, im dreizehnten Jahrhundert, aus Backsteinen in Hallenform errichtet. Von da an bis in die Zeiten der Renaissance erstirbt die Bauthätigkeit nicht mehr. Ihren Höhepunkt erreicht sie während der Ordensherrschaft. In den späteren Jahrhunderten üben die städtisch-bürgerlichen Kreise die größte Kunstpflege, und demgemäß tritt das Kunstgewerbe in den Vordergrund. In einzelnen Fällen werden die Kunstwerke (Gemälde über Lübeck, Goldschmiedewerke aus Augsburg) von außen eingeführt. Immerhin bleibt genug übrig, um den baltischen Provinzen den Ruhm einer kunsteifrigen Landschaft zu sichern.

y.— **Eine neue katholische Kunstzeitschrift** erscheint vom 1. April d. J. ab unter dem Titel „Zeitschrift für christliche Kunst" bei L. Schwann in Düsseldorf und wird von Alexander Schnütgen, Domherrn in Köln, redigirt.

y.— **Der Allgemeine Kunstausstellungskalender** für 1888, herausgegeben von Gebrüder Wetsch in München, Schützenstraße Nr. 5, ist kürzlich erschienen. Er enthält ein Kalendarium mit Angaben der Eröffnungs- und Schlußtermine der im laufenden Jahre stattfindenden Kunstausstellungen, ferner allgemeine Regeln bei Beschickung derselben, über Anfrage, Anmeldung, Verpackung, Wertdeklaration und Versicherung, Ausstellung und Verkauf der Kunstwerke. Alsdann folgt ein nach Städten geordnetes Ausstellungsverzeichnis der Vereine und Kunsthandlungen, endlich eine statistische Tabelle über Gründung, Mitgliederzahl und Thätigkeit der verschiedenen Vereine.

Todesfälle.

x. — **Oskar Pletsch**, der durch seine Illustrationen aus dem Leben und Treiben der Kinder allgemein bekannte Künstler, ist am 12. Januar seinem langen Leiden erlegen. Er starb in Niederlößnitz bei Dresden, wo er seit Jahren ansässig war, im Alter von 58 Jahren.

—n. **Adolphe Siret**, der Herausgeber des belgischen Journal des beaux arts und Mitglied der belgischen Akademie, ist in Antwerpen am 6. Januar, fast 70 Jahre alt, gestorben. Neben vielen Anregungen die er als Herausgeber des Kunstblattes und als Kunstliebhaber gab, hat er sich besonders um die Hebung der Malerradirung in Belgien bemüht, indem er fast alljährlich Wettbewerbungen ausschrieb. Von einigen tüchtigen Leistungen wie die Storms van 's Gravesande abgesehen, blieben die erzielten Resultate ziemlich geringfügige.

⊙ **Der französische Glasmaler und Kunstschriftsteller Claudius Lavergne**, ein Schüler von Ingres, ist am 2. Januar in Paris, 73 Jahre alt, gestorben. Er hat zahlreiche Glasfenster für die Kirchen St. Augustin und St. Merry in Paris, die Kathedrale von Beauvais, die Schloßkapelle in Versailles und mehrere Schlösser ausgeführt und auch Beiträge zu Kunstzeitschriften geliefert.

⊙ **Der belgische Genremaler Joseph Laurens Dyckmans**, ein Schüler von Waggers, Professor an der Akademie zu Antwerpen, ist daselbst am 7. Januar im 77. Lebensjahre gestorben. Die Feinheit in der Ausführung seiner Genrebilder hatte ihm den Beinamen des „belgischen Dou" eingetragen.

---

6) Wie Andresen a. a. O. schreibt.

7) Auch im Oberhofmarschallamt zu Dresden befinden sich von Bretschneiders Hand 2 Rollen, Auszüge zu den Fußturnieren von 1604 und 1610 enthaltend.

8) H. St. A. Cap. 501, fol. 234b.

9) Ebd. Bau v. Moritzburg belg. 1588—1661, Loc. 4455, fol. 13b u. 27.

10) Ebd. Camms. 1622, Loc. 7327, fol. 6.

11) Ebd. Camms. 1623, Loc. 7327, fol. 27.

Ausgrabungen und Funde.

Aus Athen wird dem „Standard" gemeldet: „In der Nachbarschaft von Theben, der Hauptstadt von Böotien, sind soeben die Ueberreste des berühmten alten Tempels des Kabeiroi entdeckt worden. Das Gebäude, welches von Pausanias geschildert wird, wurde im Laufe einiger Ausgrabungen, die von der deutschen archäologischen Schule von Athen ausgeführt wurden, vorgefunden. Außer den Ruinen dieses Tempels wurden verschiedene andere wichtige Gegenstände entdeckt, darunter Vasen, zahlreiche kleine Stiere und Ziegen in Bronze und Blei; ferner eine Bronzestatuette einer der weiblichen Gottheiten oder Kabeirides, eine Krone aus Epheublättern tragend, mit einer Maske hinter ihrem Kopfe, während ihr Sohn ihr Wein kredenzt. Die verschiedenen Entdeckungen sind von großem Werte, da sie einige dunkle Punkte der hellenischen Mythologie aufklären."

(Leipz. Tagebl.)

Sammlungen und Ausstellungen.

* **Die internationale Jubiläumskunstausstellung in Wien** wird wohl die hervorragendste derartige Ausstellung werden, welche Wien bisher gesehen. Alle Staaten haben ihre Beteiligung zugesagt und entfalten einen rühmenswerten Wetteifer, um dem Unternehmen ein glanzvolles Gepräge zu verleihen. Als Beleg dafür führen wir u. a. an, daß die Berliner Nationalgalerie der Ausstellungskommission alle diejenigen Kunstwerke zur Verfügung gestellt hat, deren diese zu bedürfen erklären wird. Die Ausstellung, welche unter dem Protektorate des Erzherzogs Karl Ludwig steht, wird in zwei große Abteilungen zerfallen. Die erste, die historische Abteilung, wird Werke derjenigen Künstler bringen, welche seit dem Regierungsantritte des Kaisers Franz Joseph I. in Österreich gewirkt haben. Diese Ausstellungsabteilung wird die hervorragendsten Namen der österreichischen Kunstwelt vereinigen und somit einen fesselnden Überblick über die Entwickelung der österreichischen Kunst während der letzten 40 Jahre ermöglichen. Die zweite, die internationale, wird von ungewöhnlicher, die berühmtesten Künstler des gesamten Auslandes umfassender Reichhaltigkeit sein. Knaus, Vautier, Defregger, die beiden Achenbach, Fr. A. Kaulbach, Menzel, P. Meyerheim und andere werden die Spitzen der Ausstellungsgesellschaft bilden. Die Werke, welche in dieser internationalen Abteilung zur Ausstellung gelangen, werden jedoch nur den Entstehungszeitraum von 1882 bis 1888 umfassen. Zur künstlerisch wirkungsvollen Placirung einer so bedeutenden internationalen Ausstellung mußte bekanntlich ein Zubau zu dem bisherigen Künstlerhause ausgeführt werden. Die Ausstellung wird nur drei Monate, vom 1. März bis letzten Mai d. J. geöffnet bleiben; doch wird sie, dank der elektrischen Beleuchtung, welche dem Gebäude auch nach dem Schluß der Ausstellung verbleibt, täglich bis ungefähr 11 Uhr Abends der Besichtigung zugänglich sein. Für die Abendausstellung soll auch ein Cercle geschaffen werden, welcher die vornehme Welt Wiens in den Räumen des Künstlerhauses vereinigen wird.

A. R. **Der norwegische Landschaftsmaler Otto Sinding** ist im vorigen Jahre von München nach Berlin übergesiedelt und hat jetzt in Gurlitts Kunstsalon eine Reihe von 58 Ölskizzen ausgestellt, welche er während eines einjährigen Aufenthaltes auf den Lofoteninseln gewonnen hat. Die wildromantische Gebirgsnatur dieser durch zahlreiche Einbuchtungen pittoresk zerklüfteten Inseln hat schon mehreren Malern — wir nennen Oesterley, A. Normann, Fritz Grebe — eine Reihe höchst anziehender und dankbarer Motive geboten; aber noch keiner hat die Ausdauer besessen, ein ganzes Jahr in den nach unseren Begriffen einsamen und unwirtlichen Gegenden auszuharren und die mannigfaltigen Luft- und Lichtstimmungen in allen Jahreszeiten malerisch zu skizziren. Sinding, aus Kongsberg in Norwegen gebürtig, hat dieses Wagnis durchgeführt und von diesem seltsamen Studienaufenthalte eine Reihe von landschaftlichen Stimmungsbildern mitgebracht, welche den Vorzug haben, einzig in ihrer Art dazustehen. Auf diesen schlichten, alla prima unmittelbar vor der Natur gemalten oder eigentlich mit erstaunlicher Treffsicherheit hingeschriebenen Bildern ist freilich nichts von jener phantastischen Romantik, von jenen dramatischen Kämpfen zwischen Licht und Finsternis zu finden, welche z. B. Oesterley gern zu Motiven seiner Lofotenbilder macht. Nur einmal ist ein Nordlicht dargestellt, welches die Phantasie tief erregt und uns manche Äußerungen nordischer Dichterkraft erklärt. Im übrigen aber tragen diese Naturstudien so sehr das Gepräge strengster Wahrheitsliebe und schlichtesten Darstellungsstrebens, daß man auch die Wiedergabe des seltsamsten Phänomens der nordischen Winternächte für absolut richtig halten muß, wofür ja auch anderweitige Bestätigungen vorliegen. Wie die dem Verzeichnis der Bilder vorausgeschickte, von dem Maler selbst herrührende Charakteristik der Lofotennatur angiebt, herrscht das regste Leben auf diesen Inseln während der Monate Januar bis April, wo die großen Fischereien betrieben werden und Tausende von Fischern herbeiströmen, um in den kleinen Häusern, welche in jedem Hafenplatz zu vermieten sind, einen vorübergehenden Aufenthalt zu nehmen. Das Treiben dieser fluktuirenden Bevölkerung giebt die Staffage für einige der Bilder her: Die Ankunft von Dampfern und Böten, eine Marktscene, eine Predigt im Freien u. s. w. Doch schildert die Mehrzahl der Studien die Natur in ihrer erhabenen Ruhe und Einsamkeit, und hier hat der Künstler in der Wiedergabe der feinsten Stimmungen und Schwankungen des fahlen Lichts, der Dämmerung, des Schnees, des Regens und des Nebels, welche sich nur dem durch unablässige Beobachtungen geschulten Auge enthüllen, eine ganz ungewöhnliche Virtuosität entfaltet, die nicht bloß mit äußerlichen koloristischen Kunststücken und subtilen Kunstgriffen prunkt, sondern ebenso sehr das seelische Moment eines landschaftlichen Ausschnittes zu analysiren weiß. — Sinding ist 1842 geboren. Erst 1867 konnte er sich bei dem Maler Eckersberg in Christiania der Kunst widmen, ging dann 1869 zu Gude und Riefstahl nach Karlsruhe und 1872 nach München, wo er sich unter Piloty weiter ausbildete. Nach einer italienischen Reise und einem längeren Aufenthalte in der Heimat nahm er seinen Wohnsitz in München, welches er im vorigen Jahre mit Berlin vertauschte. Wie vielen seiner Kunstgenossen will es übrigens auch ihm nicht gelingen, in größeren Bildern trotz äußerst fleißiger Durchführung eine gleiche Frische und Unmittelbarkeit der Wirkung zu erzielen, wie auf jenen landschaftlichen Skizzen, welche übrigens einen vollkommen bildmäßigen Eindruck machen.

Vermischte Nachrichten.

⊙ **Die Ausführung eines Denkmals für Karl Maria von Weber**, welches dem Komponisten in Eutin errichtet werden soll, ist vom Komitee dem Bildhauer Peterich aus Schwartau bei Lübeck, einem Schüler der Berliner Akademie, übertragen worden. Es stehen 20000 Mk. zur Verfügung.

** **Aufhebung des nordamerikanischen Kunstzolls.** Wie der Zeitung „Paris" aus New-York gemeldet wird, hat der Staatssekretär der Vereinigten Staaten den französischen Gesandten in Washington benachrichtigt, daß die Regierung auf Ansuchen des Ministers Flourens einen Gesetzentwurf für Aufhebung der Zölle auf Kunstwerke ausgearbeitet hat. Daß der Kongreß das betreffende Gesetz annimmt, wird nicht bezweifelt.

H. **Im Louvre** soll jetzt, dem Vorbilde in Florenz entsprechend, ein Saal mit den Bildnissen der Maler eingerichtet werden. Schon ist Cabanel, das Haupt der akademischen Richtung in Frankreich, mit der Ausführung seines Selbstporträts beauftragt. Von auswärtigen Malern sind in Aussicht genommen bis jetzt Michael Munkaczy und der holländische, gemütvolle Genremaler Josef Israels. Letzterer hatte auch von der Verwaltung der Uffiziengalerie die Einladung erhalten, sich für Florenz zu malen, diese Einladung jedoch abgelehnt. Man darf daher gespannt sein, ob er der Verwaltung des Louvre die Ehre der Einladung höher anrechnen werde. Die Idee des Saales mit den Malerporträts im Louvre findet nur geteilte Anerkennung. Viele sagen, es würde dadurch auch in jene Räume, in denen bisher Friede waltete, in die Räume, die allein den toten Größen dienen sollen, der Kampf, der Hader und die Intrigue getragen, die überall, wo lebende Künstler zur Kon-

kurrenz kommen, auszubrechen pflegen. Schon jetzt ist ein großer Fehler begangen: Meissonier, der Altmeister, ist bei den Einladungen übergangen worden.

Bildwerke aus dem Nachlasse Katharina's, Herzogin zu Sachsen, geb. Herzogin zu Mecklenburg. Nach dem am 6. Juni 1561 zu Torgau erfolgten Tode der Herzogin Katharina zu Sachsen, der Gemahlin Heinrichs des Frommen und der Mutter eines Kurfürsten Moritz und August zu Sachsen, wurde deren Nachlaß zu Dresden und Freiberg aufgenommen. Die darüber angefertigten Verzeichnisse befinden sich im K. S. Hauptstaatsarchive Locat. 7207. Ich teile hier mit, was sich an Werken der bildenden Kunst in verschiedenen Räumen ihrer beiden Häuser befunden hat, vielleicht sind die Nachrichten für die Provenienz des einen oder anderen Stückes, von denen gewiß noch mehrere bestehen, wichtig. Einige unmaßgebliche Winke füge ich mehreren Bildern bei.

In Dresden (Schönburgsches Haus) waren vorhanden:
Zwei Brustbilder des Herzogs Johann Friedrich und dessen Gemahlin.
Ein Brustbild des Herzogs Johann Ernst von Anhalt.
Zwei Brustbilder des Markgrafen Georg von Brandenburg und dessen Gemahlin (das erstgenannte ist vielleicht mit Nr. 1916 des Woermannschen Dresdener großen Gallerie-Katalogs — 1887 — identisch).
Ein Brustbild des Fürsten Wolf von Anhalt.
Ein Genrebild darstellend einen Burschen bei einer Frau, welche demselben Geld aus der Tasche nimmt (vergl. Woermann l. c. 1936? sub „links").
Ein Brustbild der Mutter Herzogs Joh. Friedrich, geb. von Anhalt.
Drei hölzerne geschnitzte Täfelchen: Auferstehung, Kreuzigung, Auferstehung (wohl Gefangennahme) und Erschaffung (vgl. Woermann l. c. Nr. 1933).
Die Geißelung Christi.
Christus: die fünf Wunden (1861 verauktionirt).
Das Christuskind.
Der Gruß der Maria (vgl. Woermann l. c. Nr. 1921 sub 2).
Wie Elisabeth zu Maria kommt.
Die Beschneidung (vgl. Woermann l. c. Nr. 1921 sub 4).
Herzog August und dessen Gemahlin[1]) | wohl die von mir bereits als Hans Krells Werke bezeichneten Bilder (Woermann l. c. Nr. 1956/7, bzw. Nr. 1949/50).
Die Gemahlinnen (Anna und Maria) des Erzherzogs von Österreich.
Der Ölberg (vgl. Woermann l. c. Nr. 1908).
St. Peter.
Das Opfer des Elias (von 1545, vgl. Woermann l. c. Nr 1941).
Neunzehn Bilder von der Menschwerdung und dem Leiden Christi.
Sechs Figuren auf Tafeln.
Die Herzogin Katharina, 23 Jahre alt[2]).
Baals Esel.
Zwei Bilder Herzogs Heinrich im zerschnittenen Rock und Wamms (vgl. Woermann l. c. Nr. 1915 und das Pendant zu Katharina's Bild von Lucas Kranach sen. v. 1514 im kgl. histor. Museum zu Dresden).
Kurfürstin Anna (vgl. Woermann l. c. Nr. 1950 und das oben erwähnte Bild von ihr).

In Freiberg (im Martin von Mannewitz'schen Hause, vgl. Möller: Freiberg II, 314) wurden folgende Bilder inventarisirt:
Der arme Sünder (vgl. Woermann l. c. Nr. 1932).
Maria Magdalena.
Christus, das Kreuz tragend (vgl Woermann l. c. Nr. 1933).
Christus am Ölberge (vgl. Woermann l. c. Nr. 1908).
Die Geißelung Christi (vgl. Woermann l. c. Nr. 1921 — ? — sub 3).
Die Jungfrau Maria (Holz, vergold., 1861 verauktionirt).
Der arme Sünder auf großer Tafel.
Das Christuskind (vgl. Woermann l. c. Nr. 1920).
Das Leiden Christi, Zwei Bilder | kl., in Holz
Der ungläubige Thomas | geschn.
Sophie, Markgräfin von Brandenburg.

Mögen diese dürftigen Notizen die Forschung anregen und hier und da mit Erfolg belohnen. Manches Werk von Kranach d. Ä. dürfte sich noch unter den aufgezählten Bildern befinden. Im Neuen Archive f. Sächs. Gesch. werde ich mich demnächst näher über die Bildwerke Katharina's äußern. **Theodor Distel** (Dresden).

1) Woermann setzt irrtümlich „Kurfürst" und „Kurfürstin". Damals war Katharina noch unvermählt. Vgl. über sie v. Weber im Arch. f. Sächs. Gesch. VI, 1 ff. Ihr Geburtstag ist leider noch unbekannt, das Jahr 1477 steht fest.

2) Von ihr besitzen wir an älteren Bildwerken nur ein Bild Lucas Kranachs sen. von 1514, also bald nach ihrer Vermählung (1512) bestellt, im kgl. historischen Museum zu Dresden, sowie eins eines unbekannten Meisters im kgl. Schlosse zu Moritzburg (in Sr. Majestät Schlafzimmer — 1. Etage), ferner die messingene (vergold.) Statue in der Begräbniskapelle zu Freiberg und die Grabplatte ebendaselbst. Die Originalzeichnung zu der letzteren befindet sich im Dresdner Staatsarchive — auf derselben sind nur die (teils lädirten) Wappen in anderer Ordnung und unten in der Mitte ist eine Spes angebracht. Es wäre an der Zeit, diese Zeichnung einmal neben der von Gerlach in Freiberg veröffentlichten Grabplatte bekannt zu machen. Auch über den Verbleib eines Porträts der Katharina, welches der ältere Kranach 1529 in Arbeit hatte (Dr. St.-A.: Cop. 85 Bl. 165 b), konnte ich leider nichts ermitteln.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Jaeger, H., Gartenkunst und Garten sonst und jetzt. Handbuch für Gärtner, Architekten und Liebhaber. gr. 8. 529 S. mit 245 Abbild. Berlin, Paul Parey.

Denkmäler der griechischen und römischen Skulptur in historischer Anordnung unter Leitung von Heinrich Brunn, herausgegeben von Friedrich Bruckmann. 1. Lieferung. 5 Blatt in Lichtdruck. Gross-Folio mit 8 S. Text. München, Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft. Mk. 20. —
(Das Werk soll etwa 80 Lieferungen umfassen.)

Seidel, Heinrich, Natursänger. 4⁰. 206 S. mit 110 Originalzeichnungen von H. Giacomelli. Leipzig, B. Elischer. Mk. 12. —

Handbuch der Architektur. II. Teil, 3. Band, 2. Hälfte: Franz-Pascha, Die Baukunst des Islam. gr. 8⁰. 150 S. mit 216 Abbild. im Text und 4 Tafeln. Darmstadt, Arnold Bergstraesser. Mk. 11. —

Zeitschriften.

The Academy. Nr. 817.
The annual meeting of the Egypt exploration fund. — The walls of Chester. Von W. Thompson Watkin.

Blätter für Kunstgewerbe. Bd. XI/XII.
Überproduktion. — Venetianische Streifzüge. — Fayenceteller. Von H. Macht. — Gitter. Von Freih. v. Schmidt. — Zimmerdekoration. Von R. Bakalovits. — Silbergeschirr. Von R. Gross. — Reliquienkreuz des 15. Jahrhunderts. — Neue Malereien in alten Gebäuden. — Spitzenkragen. — Rahmenentwurf. Von R. Gross. — Oberlichtgitter. Von Val. Gillar. — Kassette mit Untersatztisch. Von Andr. Troetscher. — Epitaph. Von C. Lacher. — Reliquiar um 1600.

Mitteilungen des k. k. Österreichischen Museums. Heft 1.
Wanddekoration in der Kirche. Von J. v. Falke. — Ein Werk des Andrea Brustoloni. Von E. Leisching.

Journal des Beaux-Arts. Nr. 24.
La Belgique par C. Lemonnier. — Exposition du Cercle St Luc.

Christliches Kunstblatt. 1887. No. 12.
Die Krönung des Ulmer Münsterturmes. Von H. Merz. — Ein Reisebrief vom Oberrhein. — Julius Schnorr von Carolsfeld in Italien.

L'Art. 1. Janvier.
Gustave Guillaumet. Von Adolphe Badin. (Mit Abbild.) — Notre Bibliothèque. (Mit Abbild.)

Die Kunst für Alle. 1. Januar.
Von damals und heute. Von Karl Gehrts. (Mit Abbild.) — Zur Bilderrestaurirung. Von Max von Pettenkofer. (Mit Abbild.) — Die Weltausstellung in Düsseldorf. Von C. Daelen. (Mit Abbild.)

Allgemeine Kunst-Chronik. Nr. 1.
Franz Rumpler. Von E. Ranzoni. (Mit Abbild.)

The Art Journal. No. 1.
The Seine: As a painting ground. Von R. A. M. Stephenson. (Mit Abbild.). — Notes on Japan and its art wares. Von Markus B. Huish. (Mit Abbild.) — The schools of the royal Academy. Von F. G. Stephens. (Mit Abbild.) — Barye. (Mit Abbild.) — Textile Fabrics at South Kensington Museum. Von Gilbert R. Redgrave. (Mit Abbild.)

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von August Pries in Leipzig

23. Jahrgang. 1887/88.

Kunstchronik

Nr. 16. 26. Januar.

Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

Herausgeber:

Carl v. Lützow und Arthur Pabst

Wien Theresianumgasse 25. — Berlin, W. Kurfürstenstraße 3.

Expedition:

Leipzig: E. A. Seemann, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. Kühl, Jägerstr. 73.

Die Kunstchronik erscheint von Oktober bis Ende Juni wöchentlich, im Juli, August und September nur aller 14 Tage und kostet in Verbindung mit dem Kunstgewerbeblatt halbjährlich 6 Mark, ohne dasselbe ganzjährlich 8 Mark. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler in Leipzig, Wien, Berlin, München u. s. w. an.

Die Entwürfe zum Mozartdenkmal in Wien.

So wird es denn Ernst mit dem Mozartdenkmal! Wien will seine Ehrenschuld an den unsterblichen Tondichter, dessen Leben und Schaffen mit der Kaiserstadt so innig verwebt war, endlich abtragen und, wie es bereits für Beethoven geschehen, auch sein Andenken in einem Erzbilde feiern. Auf dem St. Marxer Friedhof, wo die irdischen Überreste des Komponisten ruhen — an welcher Stelle, weiß freilich heute niemand mehr — erhebt sich längst ein würdiger Denkstein mit der trauernden Musika, aber im Weichbilde der „ersten Musikstadt" fehlt noch das Monument des Tonfürsten Wolfgang Amadeus Mozart. Merkwürdig langsam träufelten die Gaben in den Fonds des Denkmals, und trotz der bedeutenden Summe, die bisher aufgebracht ist, wird das Komité noch manchen Appell an das kunstliebende Wien richten müssen, um sein Auslangen für die Kosten zu finden. Es ist für die musikalische Strömung der Gegenwart ein bedeutsames Zeichen, daß das letzte Mozartkonzert, welches die Philharmoniker zu Gunsten des Denkmalfonds veranstalteten, vor halbleerem Saale abgespielt wurde. Ist die Pietät der Wiener für ihren Mozart bereits abhanden gekommen? Dies wohl nicht; aber nicht geleugnet kann es werden, daß der Komponist der „Zauberflöte" heute nicht mehr wie ehedem geistig in unserer Mitte wandelt. Das Gestirn bewahrt freilich seinen Glanz, auch wenn es ferner von uns ist. Mozart war ein Kind seiner Zeit und zugleich das musikalische Genie seiner Zeit. Beethoven aber eilte im musikalischen Denken dieser Zeit um ein Jahrhundert voraus, ging mehr oder minder unverstanden durchs Leben und, man darf es wohl sagen, ist erst heute in seiner ganzen Größe begriffen. Das Verständnis für seine Schöpfungen haben wir nicht zum geringen Teil Wagner und seiner Schule zu danken. Er ist der unbestrittene Heros der Instrumentalmusik im Konzertsaal, wie es der Bayreuther Meister im musikalischen Drama ist. Mit Beethoven und Wagner aber rückt in der musikalischen Dichtung mit einem Schlage die künstlerische Individualität in den Vordergrund. So wie die moderne Malerei sich der hergebrachten konventionellen Mittel im raschen Tempo entledigte und das Persönliche in der künstlerischen Gestaltung rückhaltsloser seinen Ausdruck findet — als Forderung der Zeit —, dieselbe Wandlung vollzieht sich, wenn auch nicht so auffällig, auf dem Gebiete der Musik. Mozart erhält zu spät sein Denkmal, aber trotz der Verspätung wollen wir hoffen, soll es ein würdiges werden! Der Konkurs für die Skizzen wurde vor Jahr und Tag ausgeschrieben, und im Künstlerhause waren die eingelaufenen Entwürfe (fünfundzwanzig an der Zahl) kürzlich ausgestellt. Auch die Jury hat bereits ihr Wort gesprochen, und so wäre ja die ganze Angelegenheit im besten Fahrwasser: aber — ja wenn es nur kein aber in der Welt gäbe! Zunächst ist noch die Platzfrage, die schon seit langem die Gemüter bewegte, eine keineswegs abgeschlossene. Man dachte zuerst an den entlegenen Platz vor dem Freihause, wo Mozart gewohnt; dann kam der Raum vor dem Albrechtsbrunnen hinter dem Opernhaus in Diskussion, die Stelle, wo das alte Kärtnerthor-

theater stand, in welchem Mozarts Opern ihre Triumphe feierten. Das Projekt wurde aber aufgegeben, da der Platz als Kreuzpunkt von sechs Straßen zu eng ist, und das Standbild nach keiner Richtung hin einen ruhigen Hintergrund und auch nirgends die richtige Frontansicht gefunden hätte. Dann wurde der Stadtpark, wo bereits Schubert seinen Ehrenplatz erhielt, in Aussicht genommen, und zwar das Plateau vor dem Kursalon; dagegen wehrt sich jedoch aus verschiedenen Gründen der Gemeinderat von Wien. Endlich kam man auf den Einfall, das Monument vor das Opernhaus, der Ringstraße zu, aufzustellen, in direkter Anlehnung an die Fassade. Leider wurde diese unglückliche Idee bei der Konkursausschreibung als Norm gegeben, und ein gutes Teil der Entwürfe mißglückte in der Rücksichtnahme auf die Fassade, die in ihrer gesamten Konzeption ein Denkmal vor sich nicht verträgt, — es sei denn, man setzte es in die Mitte der Ringstraße. Doch abgesehen von der Platzfrage (man ist im Angesichte der Modelle mit der definitiven Entscheidung wieder ins Schwanken gekommen und hat, wie eben verlautet, den Platz vor der Oper als unbrauchbar aufgegeben) machen die eingelaufenen Entwürfe samt und sonders einen nichts weniger als trostreichen Eindruck.

Wir haben wiederholt auf die eminenten Leistungen der Wiener Bildhauer als Dekorateure, geführt von der Hand des Architekten, hingewiesen; auch ihr Können im kunstgewerblichen Genre bleibe unbestritten: in den Monumental-Entwürfen zu Ehren Mozarts aber haben sie uns arg im Stiche gelassen! Vor allem suchen wir vergebens nach unserem Mozart, nach der Gestalt, in der wir seine Zeit und seine Kunst wiederfänden. Daß eine Mozartgestalt in monumentalem Sinne weit schwieriger zu fassen ist, als die Beethovens, darüber waltet kein Zweifel; aber je schwerer das Problem, desto ruhmvoller seine künstlerische Lösung. Umsonst spähen wir nach einem Quentchen Lenbach in den verschiedenen Auffassungen aus. Es begegnen uns rezitierende, singende, tanzende, dann wieder grollende, melancholisch dreinblickende Gestalten, aber durchweg in der Pose von mittelmäßigen Schauspielern, die uns einen Mozart vorschwindeln wollen. Schwanthalers Bild in Salzburg ist eine recht nüchterne Figur, aber noch immer ist sie uns lieber, als alle ausgestellten Entwürfe, die preisgekrönten nicht ausgenommen. Und des Weiteren die Architektur der Postamente, des Aufbaues rc. Auch darin ist nichts weniger als Monumentales zu finden. Es sind Modelle von Tafelaufsätzen, Kassetten, zierlichen Meidinger-Öfen, zumeist mit Allegorien schwer beladen, die weder im logischen Zusammenhange mit der Hauptgestalt stehen, noch an und für sich etwas Neues und zugleich Schönes bieten. Außer den drei preisgekrönten Modellen verschweigen uns die Entwürfe die Namen der Urheber; wir wollen uns daher nicht weiter in die verschiedenen Motti vertiefen und nur ersteren einige Worte der Orientirung widmen.

Der erste Preis wurde, wie bereits gemeldet, dem Bildhauer Anton Wagner zuerkannt. Er sucht das Denkmal in direkte Verbindung mit der unteren Arkade des Opernhauses zu bringen, legt einen breiten Sockel vor die mittleren Pfeiler und läßt auf einem würfelförmigen Untersatz Mozart in einem Lehnstuhl sitzen. Eine denkende, ernste, im allgemeinen recht gelungene Gestalt, aber kein charakteristisch heiterer, lebensfroher Mozart. Der gedrückte Gewölbebogen, über den übrigens der Kopf der Figur hinausragt, lastet schwer auf der Gruppe. Zur Rechten und Linken auf dem Sockel und mit den Pfeilern korrespondirend finden wir zwei allegorische Gruppen: eine weibliche Gestalt mit einem Löwen (der Löwenmut Mozarts?) und eine andere mit einer brüllenden Sphinx. (Ist die Kunst Mozarts uns ein Rätsel?) Das ganze Denkmal sieht angeklebt, gedrückt und unscheinbar aus und würde ein ewiges Unglück vor der Fassade der Oper bilden. Weyrs Modell, mit dem zweiten Preise gekrönt, zeigt uns Mozart auf einem runden, mit Genien geschmückten Rococo-Pfeiler in etwas affektirt-gespreizter Haltung am Notenpulte stehend: ein gefälliger Tafelaufsatz, aber kein Monument. Und endlich der Dritte, Rathausky, ein noch junger Künstler, baut das Denkmal in Nachahmung des Beethoven-Monuments auf. Die Seiten des breit ansteigenden Piedestals werden von allegorischen Gestalten flankirt, die sehr hübsch modellirt sind; oben aber sitzt mit eigentümlichen Säbelbeinen unser armer Mozart. Der letztere Entwurf hat namentlich im Gesamtaufbau manchen Vorzug und zeugt von entschiedenem Talent, welches freilich noch seiner Ausreifung bedarf.

In Anbetracht des Gesagten können wir daher nur wünschen, daß zuallererst ein passender Platz für das Denkmal gefunden werde, und daß Wagner seinen Entwurf demgemäß modifizire. Daß er, einer der begabtesten der Wiener Bildhauer, seine Aufgabe, wenn er frei schalten und walten kann, zur Befriedigung lösen werde, daran wollen wir nicht zweifeln.

J. L.

Noch ein Wort in Sachen des Städelschen Instituts. [1])

Als ich im Sommer vorigen Jahres die niederländische Abteilung der Galerie des Städelschen In-

1) Durch Platzmangel verspätet. D. Red.

stituts einer Durchsicht unterzog, war der Eindruck, den ich von den thatsächlich vorliegenden Verhältnissen empfing, ein so überwältigender, daß ich in dem höchsten Grade von Erregung und Entrüstung jenen Artikel niederschrieb, der mir eine wahre Flut von persönlichen Angriffen zuziehen sollte, und der selbst in sachverständigen Kreisen nur in einem erstaunlich geringen Maße dasjenige Verständnis gefunden hat, das ich unter allen Umständen voraussetzen zu dürfen glaubte. Trop de cuivre! Das ist die Quintessenz der Beurteilung, welche die Form meines Aufsatzes auch bei denjenigen Männern gefunden hat, die ich unbedingt hochschätze. Zunächst sollte man doch einem wachsamen Menschen, der einen Brand entdeckt und den Feuerlärm anschlägt, nicht gerade so peinlich die Dynamik seines Warnrufes vorhalten. Aber ich darf nunmehr, nachdem ich dem Städelschen Institut einen zweiten und dritten Besuch abgestattet habe, in vollster Ruhe behaupten, daß mein erster Artikel nur ein schwächliches Abbild von den bodenlosen Zuständen gegeben hat, die in jener Sammlung herrschen. Einer Gruppirung, wie ich sie zuerst im Interesse der Übersichtlichkeit geplant hatte, bedarf es nicht. Ich kann mich an die Nummernfolge meines ersten Artikels halten und dann nach den Katalognummern die übrigen in Frage kommenden Bilder anreihen. Wo ich die Nummern ohne weiteren Beisatz anführe, hat es bei dem, was ich im ersten Artikel gesagt habe, sein Bewenden.

Nr. 1. Für die Berechtigung dieses Bildes, in einer anständigen Galerie zu hängen, hat sich diesseits des Rheines keine Stimme erhoben.

Nr. 2. Ich habe den neu angeschafften Wasserfall von Ruisdael ein vorzügliches Bild genannt und mir dadurch den Beweis geliefert, daß ich mich auf mein Auge doch nicht so unbedingt verlassen kann. Auch dieses Meisterwerk ist ein Schwindelbild. Zunächst mache ich auf die angesetzte Luft aufmerksam, die an Frische nichts zu wünschen übrig läßt. Wenn sich im übrigen die Verwaltung des Städelschen Instituts über den Wert ihrer neuesten Acquisition schnell und sicher klar werden will, so fahre sie mit dem Bilde dorthin, wo echte Wasserfälle von Ruisdael seit dem vorigen Jahrhundert hängen. Das ganze Bild ist eine dünne Lasur, welche gegen den soliden Farbenauftrag des Meisters sofort jeden künstlerischen Halt verlieren wird.

Nr. 3. — Nr. 4. Die von dem Frankfurter Kunstverein für 2200 Reichsmark gekaufte Landschaft mit der Latona von Jan Brueghel hat mit dem Meister nichts zu thun und ist eine ganz schwache spätere Imitation, zu deren Charakteristik ich nur auf die Hand der Latona verweise.

Nr. 5. — Nr. 6. — Nr. 7. — Nr. 8. — Nr. 9. Das von dem Frankfurter Kunstverein für 2400 fl. angekaufte Bild von Brouwer ist kein Original, sondern eine Imitation, die mir von englischer Abkunft zu sein scheint. Die geistlose Behandlung im Kopfe des Operateurs wird wohl auch dem konservativsten Gegner genügen.

Nr. 10. Das im Jahre 1876 durch den Frankfurter Kunstverein für 2439 Reichsmark angekaufte Bild von David Teniers dem jüngern ist kein Original, sondern Imitation.

Nr. 11. Der heilige Hieronymus von demselben Meister, in Paris für 1400 fl. gekauft, ist kein Original. Für schwächere Augen verweise ich auf den unglaublichen Löwen, wie auf den Fuß und die Hände des Heiligen.

Nr. 12. Die Schlächterfamilie von David Ryckaert ist kein Original. Wie hat man dem Meister diese trockene und gequälte Behandlung der Köpfe zumuten können.

Nr. 13. Das Bild entzieht sich an seinem jetzigen Platze jeder näheren Prüfung.

Nr. 14. Ein sehr mäßiges Porträt, welches mit J. G. Cuyp nichts zu schaffen hat.

Nr. 15. — Nr. 16. Daß wir es hier mit ein paar echten und meinetwegen auch guten Frans Hals zu thun haben, bestreite ich nicht. Ich möchte mir bei dieser Gelegenheit aber den Hinweis erlauben, daß unsern Kennern und Liebhabern bei der Schätzung der Arbeiten dieses Meisters das Unterscheidungsvermögen immer mehr abhanden kommt. Seine Werke sind von außerordentlich ungleichem Werte. Heute imponirt auch in den flüchtigsten noch immer der Schmiß, weil man von künstlerischer Seite, namentlich in Deutschland, die Lahmheit der eigenen Hand empfindend, kein wünschenswerteres Ziel kennt, als sich die Malweise des Frans Hals anzueignen. Die „7" in der gefälschten Bezeichnung von Nr. 16 soll nichts anderes sein als eine „7", verdankt aber ihre Entstehung einer späteren Zeit und ist augenscheinlich bei der Herstellung des Tafelsprunges draufgesetzt worden.

Nr. 17. — Nr. 18. Mäßiges Bildnis, welches mit v. d. Helst nichts zu thun hat. Wenige Namen werden so gemißbraucht, wie der des Meisters, und doch sind seine Merkmale nicht schwer zu fassen. Man muß nur vor allem zu der Erkenntnis gekommen sein, daß er auch in seinen geringeren Bildern stets ein ganz großer und nicht zu imitirender Techniker bleibt.

Nr. 19. Das Museum besitzt nur einen Rembrandt, welcher unter dem Namen Salomon Koninck so hoch hängt, daß man ihn nur ahnen kann. Die Wahrheit über dieses Bild ist bereits von Bode festgestellt. Seiner Kritik ist auch das Gleichnis von den

Arbeitern im Weinberge zum Opfer gefallen. Unverständlich bleibt es mir dagegen, daß er nicht auch mit

Nr. 20, dem Brustbilde der Margarete van Bilderdyk aufgeräumt hat. Es war mir von außerordentlicher Bedeutung, in Frankfurt mit Woermann zusammenzutreffen und einige fragliche Punkte mit ihm zu erörtern. Er hat mich ermächtigt, in seinem Namen zu erklären, daß, entgegen einer durch alle Kataloge und Bücher gehenden Tradition und entgegen der noch von ihm in seinem vortrefflichen Verzeichnis der Dresdener Gemäldegalerie gemachten Angabe, das Frankfurter Bild mit dem Dresdener Willem Burgraeff durchaus nichts zu thun hat. Und ich füge dem hinzu, daß das Bild auch mit Rembrandt nichts zu thun hat. Wer etwa sich durch den viel zu schwachen Kopf auch ferner noch täuschen lassen wollte, der sehe sich die Knöpfe auf dem Kleide der Frau an. Als Knopfmacher hat Rembrandt nie einen Konkurrenten gehabt.

Nr. 21. Bei der Fälschung der Signatur hat es sein Bewenden. Im übrigen ist das Bild ein Blender und mir zur Zeit noch ein Rätsel. Ich glaubte darin zuerst die Mitarbeiterschaft Rembrandts zu erkennen, mußte aber diese Idee schon bei einer vollständig unzulänglichen Prüfung von etwas erhöhtem Standpunkte aus aufgeben. Ich habe jetzt das Gefühl, daß wir es auch hier mit einem Meisterwerk englischer Kunst zu thun haben, muß mir jedoch die Entscheidung vorbehalten, bis das Bild einmal auf der Staffelei vor mir steht.

Nr. 22. — Nr. 23. Auch bei diesem Bilde hat mir mein Auge einen Streich gespielt. Es ist kein de Keijser, sondern eine englische Imitation von sehr ungleicher Faktur. Ich verweise auf den Hund.

Nr. 24. Bei dem gegenwärtigen Stande unserer Kenntnis, welche sich unter den Schülern und Nachahmern Rembrandts noch äußerst schwer zurecht findet, werden wir das Bild mit gefälschter Signatur dem Bernhard Fabritius belassen.

Nr. 25. Ebenso. Doch ist hier die Autorschaft schon willkürlicher festgestellt.

Nr. 26. Ich will gern mitteilen, daß Woermann für die Echtheit dieser Signatur eingetreten ist. Ich halte sie auch heute noch für falsch. Dagegen ist das Bild ein echter Vega.

Nr. 27. Auch diese Signatur hält Woermann für echt. Ich will dagegen nur sagen, daß die Jahreszahl unbedingt gefälscht ist. Von sachverständiger Seite werde ich gebeten, eine Art der Signaturenfälschung zu betonen, welche heute zu den üblichsten und erfolgreichsten gehört. Man benutzt von einer echten Signatur unter Wegradirung des Überschusses diejenigen Buchstaben, die in den zu fälschenden Namen hineinpassen. Beispiele dieser Art nachzuweisen bin ich jederzeit bereit. So hat vor kurzem in wenigen Monaten ein Coelenbier die Metamorphose in einen van Goijen durchgemacht. Übrigens ist Nr. 27 ein echter Vega, so gewiß als

Nr. 28 eine plumpe Imitation ist.

Nr. 29. Echter Palamedes mit falscher Signatur.

Nr. 30. Kein Jan Steen. Gekauft für 1530 Gulden in Frankfurt.

Nr. 31. Kein Jan Steen. Man sehe sich doch nur den Kopf der Frau und den Mann am Kamin, sowie die dünne Malerei überhaupt an.

Nr. 32. Kein Jan Steen. Die falsche Eleganz in der Behandlung des gelben Frauenrocks genügt als entscheidendes Merkmal.

Nr. 33. Hier sind, wie ich schon in meinem ersten Artikel erklärt habe, die Figuren von Steen. Landschaft und Architektur von einem Durchschnittsmaler, der nicht interessant genug ist, um ihm nachzuforschen. Das Bild ist im Jahre 1881 vom Frankfurter Kunstverein gekauft und mit 7000 Mk. zu teuer bezahlt. Wenn das Städelsche Institut überhaupt mit einem Meister Glück gehabt hätte, so könnte man sagen, daß es mit Jan Steen Unglück gehabt hat.

Nr. 34. Das mit 22 750 Mk. durch den Frankfurter Kunstverein von dem Kunsthändler Bourgeois in Köln gekaufte Bild ist ein echter Pieter de Hooch, eine Meinung, die ich auch wohl festhalten dürfte, wenn es mir einmal gestattet sein wird, das Bild auf der Staffelei zu prüfen. Die Qualität des Bildes ist gering. Es ist stark mitgenommen und verdankt moderner Nachhülfe seinen Schein. Die Signatur ist und bleibt eine Fälschung. Wenn man das Bild mit einem Streifblick von unten ansieht, so wird man sofort erkennen, daß die betreffende Stelle reflektirt, wenn der übrige Teil des Bildes das Licht absorbirt, und daß umgekehrt, wenn das Bild im Reflex steht, die betreffende Stelle davon frei bleibt. In Summa ist das Bild viel zu hoch bezahlt.

Nr. 35. Hat mit Molenaer nichts zu schaffen. Spätere Arbeit.

Nr. 36. Ich bemerke, daß Woermann für die Signatur eintrat. Ich kann nur bei meiner ersten Behauptung stehen bleiben. Die Autorschaft des Heemskerk an den Bildern 228 und 229 des Katalogs, welche ein gewisses Interesse darbieten, scheint mir keineswegs über jeden Zweifel erhaben.

Nr. 37. Kein Ochtervelt. Schwächer als die Arbeiten des jüngsten Mieris.

Nr. 38. Schwaches Bild, das mit Simon de Vlieger nichts zu thun hat.

Nr. 39. Wenn dieses Bild wirklich eine Arbeit des Ruysdael sein sollte, so ist es eine so schwache, daß ich es für Unrecht halte, durch dieselbe bei dem Publikum eine irrige Meinung von dem Meister zu erregen.

Nr. 40. Weder A. noch J. Both. Wem die Behandlung des Baumschlages über der Mauer nicht genügt, der halte sich an die Ochsen- und Pferdeköpfe.

Nr. 41. Das bereits Gesagte erfährt nur durch die Anmerkung eine Erweiterung, daß die Staffage von außerordentlicher Schwäche ist.

Nr. 42. Ich verweise auf meine Broschüre „Zur Frage der Bilderfälschung".

Nr. 43. Das Bild ist entweder niemals ein v. d. Neer gewesen oder läßt doch nur noch wenig Spuren eines zurecht gemachten Originals erkennen.

Nr. 44. Wenn dieses Bild ein echter Everdingen ist, so zählt es zu seinen allerschwächsten Arbeiten und gehört nicht in eine Galerie, wo keine besseren vorhanden sind.

Nr. 45. Das Bild ist trotz seiner falschen Signatur ein sehr unsympathischer Murant. Ich glaube nicht, daß irgend ein Privatsammler 1000 Mk. dafür gezahlt hätte. Die Luft ist übrigens geschunden.

Nr. 46. — Nr. 47. Der Zustand des Bildes läßt ein sicheres Urteil nicht zu. Die Signatur ist und bleibt falsch.

Nr. 48. Kein Moucheron. Schwaches, zurecht gemachtes Bild.

Nr. 49. Es ist unbegreiflich, wie ein solches Bild in einer Galerie so lange einen so anständigen Namen führen konnte. Man betrachte doch nur das Haus zur Linken.

Nr. 50. Keine Spur von einem Hobbema. Übrigens pikant und wohl englischer Herkunft.

Nr. 51. Das Bild ist 1873 für 6000 Gulden vom Frankfurter Kunstverein gekauft, ein Preis, der schon an und für sich ein Unding ist für jeden, der etwas von Preisen versteht. Er ist entweder viel zu hoch oder viel zu niedrig. Hier tritt der erstere Fall ein. Es ist geradezu unglaublich, einem der größten Meister ein solches Bild aufhalsen zu wollen.

Nr. 52. — Nr. 53. Siehe meine Broschüre.

Nr. 54. Kein Wouvermann. Viel zu schwach.

Nr. 55. Dies ist das einzige Bild, bei welchem ich etwas in meinem ersten Artikel Gesagtes zurück zu nehmen habe. Allerdings ist es so schwach beleuchtet, daß ich mit meinem Auge darum nicht weiter rechte. Der Name ist in der That mit zwei „e" geschrieben, wie mir Woermann nachwies. Das erste e hat die holländische Schleife, das zweite nicht, und das hat mich irre geführt. Ich will nunmehr auch die Echtheit der Signatur nicht weiter bestreiten.

Nr. 56. Gekauft 1868 vom Frankfurter Kunstverein für 3000 Gulden. Viel zu schwach für van de Velde.

Nr. 57. Kein Weenix.

Nr. 58. Gutes Bild, aber kein de Heem.

Nr. 59. — Nr. 60. Das Bild ein echter v. d. Velde, aber kein bedeutender.

Nr. 61. Angekauft vom Frankfurter Kunstverein für 3500 Mk. Ein Bild im Stile des van Os. Man wird doch so etwas nicht im Ernst für „Huijsum" halten?

Theodor Levin.

(Schluß folgt.)

Mantuaner Schlachtenbilder aus dem 16. Jahrhundert auf Schloß Opočno in Böhmen.

Von Dr. Hugo Toman.

(Schluß.)

Auf die Zeit der Entstehung unserer Bilder deuten — natürlich abgesehen von den innern Gründen — weitere Umstände mit großer Wahrscheinlichkeit hin.

Nach einer gütigen Mitteilung des Herrn Giovanni Morelli hat die Feldherrnfigur mit Kommandostab auf dem weißen Zelter des dritten Bildes Ähnlichkeit mit Francesco Maria della Rovere, Schwiegersohne des Francesco Gonzaga (dieser letztere gestorben 1519), von dem eine treffliche Büste in Terrakotta in der Bibliothekssammlung in Mantua existirt, abgebildet bei Lützow, Kunstschätze Italiens, S. 183.

Die Architektur ferner auf dem ersten Bilde stellt, wie oben erwähnt, zweifellos die Fassade des gotischen Domes von Mantua vor, welche Fassade von Girolamo Genga (gest. 1551) im Sinne des neu von Giulio Romano seit 1534 begonnenen Umbaues dieses Domes im Renaissancestil, sonach vor 1550, neu hergestellt wurde.

Nachdem auf unserem Bilde die Architektur der alten gotischen Fassade mit großer Wahrheit und Sorgfalt, sonach wohl *nach der Natur* ausgeführt ist, muß auch unser Gemälde *vor dem Jahre 1550* gemalt worden sein.

Es ist nach dem Vorausgeschickten zweifellos, daß die genannten Gemälde irgend hervorragende historische, die Familie der Gonzaga betreffende Ereignisse, welche in oder bei Mantua stattgefunden haben, darstellen, daß sie für einen Saal auf einem der Schlösser dieser Familie in oder bei Mantua bestimmt waren, und von einem Maler gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts höchst wahrscheinlich in Mantua selbst ausgeführt worden sind.

Es entsteht nun die weitere Frage, wie und wann

diese Familiengemälde der Gonzaga aus Mantua nach Böhmen in das Colloredo'sche Schloß in Opočno gekommen sind. In Opočno konnte man mir nur sagen, daß sie seit Menschengedenken in dem großen Galeriesaale des Schlosses hängen.

Sehen wir weiter, ob sich Anhaltspunkte finden, um auf diese Frage mit irgend einer stichhaltigen Hypothese antworten zu können.

Die Familie Colloredo ist ein friaulisches Geschlecht und stand seit jeher im Dienste des Kaisers. Im Jahre 1636 hat der Generalfeldwachtmeister Rudolf Graf Colloredo mit seinem Bruder Hieronymus vom Kaiser Ferdinand II. Schloß und Herrschaft Opočno als Belohnung für geleistete Dienste zum Geschenke erhalten, und seitdem blieb dieses alte Trčka'sche Schloß in den Händen der jetzt fürstlichen Familie Colloredo-Mansfeld.

Im dreißigjährigen Kriege, und zwar am 17. Juli 1630 fiel Mantua, welches damals noch immer im Besitze der Familie Gonzaga war, in die Hände der Kaiserlichen. Mit stürmender Hand drangen Gallas und Altringer in die Stadt, richteten ein großes Blutbad an, welchem eine mehrtägige Plünderung der Stadt folgte.

Nach der Übergabe wurde der Palast der Gonzaga durch zwei volle Tage geplündert (Petrus Lotichius, S. 776) und große Reichtümer an Gemälden und Kunstschätzen verschleudert. Ein späterer Gewährsmann (in Ersch und Grubers Encyklopädie) berichtet, daß die prachtvolle Gemäldegalerie des Hauses nach Prag geschleppt, und von dort nach Schweden gekommen sei.

Es ist nun weiter bekannt, daß sich gerade bei dieser Belagerung Graf Rudolf Colloredo im kaiserlichen Heere besonders auszeichnete, und es liegt daher die Annahme sehr nahe, daß er, als Militär an den Schlachtenbildern Gefallen findend, dieselben in Mantua oder aus einem der vielen Lustschlösser der Gonzaga als gute Beute erwarb, und damit einige Jahre später das Schloß Opočno, wo die Familie ihren Sitz nahm, zierte.

Auf Schloß Opočno befindet sich auch noch ein anderes italienisches Bild auf dickem Pappelholz gemalt, Madonna mit Kind, unter dem Namen Giulio Romano.

Das Bild, 116 cm hoch, 87 cm breit, stellt die Madonna (Kniestück) vor, welche sich zu dem stehenden Kinde neigt und ihm mit der Rechten Blumen reicht, nach welchen das Kind, einen Fuß erhoben, mit beiden Händen greift. Die Linke mit einem Buche stützt die Madonna auf eine Brüstung, auf welcher auch noch Blumen zerstreut liegen.

Die Farben sind tief, und den Hauptfarbenakkord bilden nebst der bräunlichen Karnation das kirschrote Kleid, der grüne Mantel und der bräunlich schwärzliche Hintergrund.

Obgleich dieses Bild, namentlich in den Köpfen der Madonna und des Kindes, auf die unverantwortlichste Weise übersudelt ist, könnten doch die erhaltenen Teile und die Komposition auf ein Originalwerk Giulio Romano's schließen lassen.

Wir möchten mindestens einer Reinigung des Bildes von der entstellenden Übermalung ganz entschieden das Wort reden, weil selbst, wenn sehr bedeutende Schäden zum Vorschein kämen, sie der Beurteilung und selbst dem Genusse sicher weniger nachteilig sein würden, als die wilde Übersudelung, welche kein sicheres Urteil über das Bild zuläßt.

Der Meister arbeitete aber bekanntlich vom Jahre 1524 bis 1546 für die Gonzaga in Mantua, und es befinden sich viele Werke von ihm in dem Inventare der Galerie in Mantua vom Jahre 1627 (d'Arco, Arti, vol. II, pag. 153) verzeichnet.

Es kann demnach auch dieses Bild dieselbe Provenienz haben, was nach unserer obigen Hypothese auch für die Originalität des Bildes zu sprechen scheint.

Kehren wir nun zu unseren Schlachtenbildern zurück.

In dem citirten Inventare della galleria di quadri, et di altri oggetti d'arte della corte dei Duca di Mantova vom Jahre 1627 finden wir (S. 158 und 159) folgende Gemälde verzeichnet: 2 grandi (quadri) chi erano nel palazzo della Pisterla (San Sebastiano) di mano del Costa vecchio dipintivi i fatti del duca Francesco — L. 600 und 4 grandi (quadri) quali erano all Palazzo della Pisterla, dipintivi alcuni fatti del marchese francesco (da Lorenzo Costa ferrarese) — L. 480.

Wie verlockend nun die Hypothese wäre, unsere drei Bilder unter diesen sechs großen, nach der allgemeinen Anführung einige Thaten des Marchese Francesco Gonzaga darstellenden Gemälden des Lorenzo Costa, welcher gleichfalls vom Jahr 1509 bis 1535 in Mantua thätig war, vermuten zu wollen — so wird dieselbe durch die Vergleichung Costa'scher Kunst, welche ganz den Quattrocentisten verrät, doch vollständig ausgeschlossen.

Bei der Schwierigkeit der Bestimmung des Meisters der Bilder, was die letzte zu lösende Frage wäre, habe ich mir die Wohlmeinung des Herrn Senators Giovanni Morelli in Mailand erbeten, welcher mir, allerdings nur auf Grund der ihm eingesendeten schwachen Photographien, sowohl meine positive Behauptung, als meinen Zweifel bestätigend, freundlichst mitteilte, „daß diese Gemälde ungefähr in der Mitte

des 16. Jahrhunderts entstanden sind, und daß dieselben eher die Schule des Giulio Romano, als die des stets noch quattrocentistischen Lorenzo Costa verraten, und daß sowohl der landschaftliche Hintergrund, als ganz besonders die Darstellung, Bewegung und Rasse der Pferde sehr an die Art und Weise des Giulio Romano erinnern." Ich hatte vorher, verleitet durch die antikisirende Darstellung auf den zwei ersten Bildern, die Entstehungszeit etwa in die ersten zwei Dezennien des 16. Jahrhunderts setzen zu müssen geglaubt.

Zu dem Urteile des Herrn Giovanni Morelli glaube ich meine weiteren Beobachtungen hinzufügen zu dürfen. Es ist wohl bekannt, daß wenn Künstler ihr eigenes Bildnis auf ihren Bildern anbringen, sie sich in der Art darzustellen pflegen, daß sie aus dem Bilde heraussehend den Beschauer anzusprechen scheinen, weshalb solche Bildnisse sogleich auffallen.

In dieser Weise fällt nun auch der Kopf des in der Gruppe der Musketiere links am Rande auf dem dritten Bilde schreitenden, barhäuptigen Mannes auf. Beim ersten Blicke auf das Bild sagte ich, das müsse der Maler des Bildes sein, und nach Erhalt der Mitteilung des Herrn Morelli suchte ich das Bildnis Giulio Romano's auf, so wie ich es nach dem alten Holzschnitt in der Försterschen Ausgabe Vasari's besitze, — und ich glaube in dem erwähnten Manne auf unserem Bilde das Bildnis Giulio Romano's, nur etwas jünger dargestellt, gefunden zu haben. Mindestens haben beide verglichene Köpfe denselben Typus und Charakter.

Bei dem Leben, der Größe und Bedeutung der Kompositionen wäre es vielleicht nicht unmöglich, daß unsere Gemälde, sei es nach Zeichnungen Giulio Romano's, sei es auch nur in seiner Werkstatt, ausgeführt worden sind.

Es könnte einem Lokalforscher gelingen, den Urheber sowie die historische Grundlage der Gemälde mit größerer Sicherheit zu bestimmen; mir genügt, wenn es mir gelingen sollte, auf die Gemälde die Aufmerksamkeit gelenkt und auf ihre Bedeutung als höchst interessante Schlachtenbilder aus jener Zeit hingewiesen zu haben.

Todesfälle.

⊙ **Der französische Genremaler und Illustrator Charles Eduard de Beaumont** ist am 12. Januar in Paris im Alter von 66 Jahren gestorben. Er hat u. a. den „Diable amoureux", die „Contes" von Lafontaine und die „Aventures de Fortunatus" illustrirt und war auch als Schriftsteller auf dem Gebiete der Waffenkunde thätig.

Kunst- und Gewerbevereine.

‡‡ **Österreichischer Kunstverein.** Wilhelm Beckmann hat mit seinem Gemälde „Richard Wagner im Wahnfried" allen Verehrern des Meisters eine große Freude bereitet. Der Künstler läßt uns einen Blick in das Arbeitsgemach des Dichter-Komponisten thun, in dem sich seine Getreuen oft einzufinden pflegten, die neuen Schöpfungen des Meisters zu besprechen. Die Szene vergegenwärtigt uns einen Moment aus Wagners letzten Lebensjahren. Die Partitur des Parsifal ist vollendet; Liszt hat sie auf dem Schoße vor sich liegen und ist mit Wagner und Hans von Wolzogen in lebhaftem Gespräche; zur Linken lauscht Frau Cosima aufmerksam der Diskussion der Männer. Es ist eine vornehme Ruhe über die illustre Gesellschaft gebreitet, und der Künstler hat, bei scharfer Individualisirung der Gestalten, in derselben die hohe Begeisterung für die Ideale der Kunst auszuprägen verstanden. Es wurde viel gefabelt von der verschwenderischen Ausstattung der Wagnerschen Wohnräume im Wahnfried; davon merken wir in dem treu nach der Wirklichkeit gemalten Bilde nichts. Das Gemach ist schlicht, jedoch mit feinem Geschmack eingerichtet; von besonderem Interesse sind nur die verschiedenen Geschenke, welche wir in dem Bilde wiedergegeben finden, so namentlich einige Bildnisse von Lenbach. Eine im Atelier Hanfstängl angefertigte Heliogravüre nach dem Gemälde wird gewiß vielen Verehrern des Meisters ein willkommenes Erinnerungsblatt an die Parsifalfesttage von Bayreuth sein. — Von den übrigen Bildern der Ausstellung nennen wir W. Geißlers „Walpurgisnacht", ein Gemälde von phantastischer Wirkung. Die in wilder Felslandschaft in magischem Feuerschein tanzenden Scharen mit dem dämonischen Riesenhaupte über den Bergwipfeln boten dem Künstler reiche Gelegenheit zu gespenstischen Effekten, die er in zeichnerischer und koloristischer Hinsicht auch sattsam erzielte. F. Knabs „Römisches Grabmal" ist eine reizvolle landschaftliche Komposition und zugleich ein koloristisches Prachtstück. Die feine Abendstimmung des Vordergrundes steigert sich zur brillanten Luft in den herrlichsten Farbenakkorden. In den Haunoldschen Studien von den oberösterreichischen Seen finden wir zarte Naturlaute, die in ihrem klaren schlichten Vortrag an die Perlen dieser Art von Hansch erinnern. F. Pausinger, der unermüdliche Schilderer des Tierlebens der Alpenwelt, hat eine Reihe großer Kohlezeichnungen ausgestellt, Ethofer eine ganze Kollektion großer Aquarelle mit charakteristischen Motiven aus Rom, Venedig, den Alpen rc. Malerische Auffassung und geniale breite Pinselführung sind die Hauptvorzüge des Künstlers; nur würden wir seinen Gestalten etwas mehr Gemüt und Empfindung wünschen, sie muten uns gar so kühl und trocken an. Wir verzeichnen von der Tagesausstellung noch Rud. Alts treffliche Aquarelle, darunter eine besonders schöne Ansicht der neuen Universität zu Wien, Pompiani's figürliche Studien aus Rom und Dwořaks flotte Pastellstudien C. Schüllers Porträt des Klaviervirtuosen Th. v. Leschetizki ist sprechend ähnlich, mehr ist darüber wohl nicht zu sagen; V. Brožiks Bildnis der Frau Julie Schamberg als Messalina ist ein geistreiches Bild. — Die Abendausstellung beherrschen Zichy und seine Schülerin Mary. Das Hauptbild ist des Künstlers bekanntes und vor Jahren auch an derselben Stelle ausgestelltes Effektstück „Die Geisterstunde auf dem Friedhof". Einet Szenerie zum „Gruseln", die, mit der bekannten Virtuosität Zichy's gemalt, ihre Wirkung nicht verfehlt. Freilich ergötzt sich das Auge daran nur solange, wie es vor dem Bilde weilt, einen tieferen Eindruck hinterlassen ihm die Geister nicht.

O. M. **Der Württembergische Kunstverein** hielt am 16. Januar d. J. in Stuttgart seine ordentliche Generalversammlung ab. Von den Beschlüssen derselben führen wir als besonders wichtig an die Erwerbung der juristischen Persönlichkeit und die Erwerbung eines geeigneten Bauplatzes zur Erbauung eines eigenen Ausstellungslokals in Gesamtvoranschlag von 90 000 Mk. Für diesen Zweck sind bereits 54 000 Mk. disponibel; der König von Württemberg als Protektor des Vereins hat in Gemeinschaft mit der Königin 5000 Mk. dazu geschenkt. Das Fehlende wird durch Veranstaltung einer Lotterie von Kunstwerken und Aufnahme einer Hypothek gedeckt.

Sammlungen und Ausstellungen.

⊙ **Eine Oskar Pletsch-Ausstellung** wird von der Direktion der Berliner Nationalgalerie vorbereitet.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von August Pries in Leipzig.

23. Jahrgang. 1887/88.

Kunstchronik

Nr. 17. 2. Februar.

Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

Herausgeber:

Carl v. Lützow und Arthur Pabst

Wien, Theresianumgasse 25. — Berlin, W., Kurfürstenstraße 3.

Expedition:

Leipzig: E. A. Seemann, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. Kühl, Jägerstr. 73.

Die Kunstchronik erscheint von Oktober bis Ende Juni wöchentlich, im Juli, August und September nur aller 14 Tage und kostet in Verbindung mit dem Kunstgewerbeblatt halbjährlich 6 Mark, ohne dasselbe ganzjährlich 8 Mark. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler in Leipzig, Wien, Berlin, München u. s. w. an.

Eine Florentiner Kunstausstellung.

M. In den ersten Tagen des Januar wurde in Florenz die Jahresausstellung der Società d'Incoraggiamento delle belle Arti eröffnet, auf der meistens jüngere Florentiner Künstler ihre Werke dem Publikum vorführen. Ölgemälde und Skizzen, Pastelle, Aquarelle, einige Federzeichnungen, auch wenige Skulpturen und Modelle sind vorhanden und geben Aufschluß über die moderne italienische, resp. Florentiner Kunstrichtung, die auf Wahrheit, auf treues Abschreiben der Natur in möglichst vorzüglicher Technik, ihr Hauptaugenmerk zu richten scheint. Der Inhalt der Darstellungen spricht erst in zweiter Linie mit. Es berührt eigentümlich, bei einem Gange durch die Säle dieser Ausstellung hier in Italien, unter italienischem Himmel, umgeben von italienischer Schönheit, in den Kunstdarstellungen fast nichts wiederzufinden von allem Glanz und Licht und Zauber, durch den das Land so reich bevorzugt ist und der unwillkürlich auf uns einwirkt, sobald wir uns in der Natur umschauen. Die trüben Stimmungen der Landschaft werden heute mit Vorliebe hier gemalt, Regentage, grauer Herbsthimmel und dazu schmutzige, nasse Wege, elende Dorfstraßen mit alten Bretterzäunen, melancholischen, halbzerfallenen Häusern, kahlen Bäumen, an denen höchstens die allerersten Frühlingsblüten oder Blättchen schüchtern aufbrechen und einen helleren Ton in das Bild bringen u. dergl. Wie in der Landschaft, so scheint auch in der Genre-, fast könnte man sagen auch in der Porträtmalerei die Wahrheit mit Vorliebe dort aufgesucht und wiedergegeben zu werden, wo sie nicht mit der Schönheit zusammenfällt. Natürlich giebt es auch hiervon Ausnahmen; als eine solche berührt z. B. unter den Pastellen der Ausstellung äußerst sympathisch der reizend hübsche Kinderkopf, den Nunes Vais, einer der talentvollsten auf der Florentiner Akademie ausgebildeten jungen Künstler, ausstellte; die zarten Pastellfarben in der feinsten Ausführung sind hier von großer Wirkung, während sie auf dem größeren Bilde desselben Malers: eine Dame in Lebensgröße (Kniestück) mit Kind, lange nicht so anziehend wirken, und das in großem Format ausgeführte Pastellbild nicht lebensvoll und vertieft genug erscheinen lassen. Derselbe junge Künstler stellte noch das Ölbild eines alten Mannes (Kopf) aus, auf dessen Gesicht der Schein eines Lichtes fällt. Die Florentiner malen heutzutage mit Vorliebe Pastell und Aquarell; Professor Gioli, Ferraguti, Salvetti, Meuta (der auch fein ausgeführte Federzeichnungen bringt) stellten Werke dieser Art aus, doch wirken viele der fast überlebensgroßen Porträts platt und wie gemalte Photographien; bei vielen geht das Charakteristische der zarten Pastellmalerei verloren und die Farben wirken grell, aber nicht lebenswahr.

Den Hauptanziehungspunkt der diesjährigen Ausstellung bilden die Landschaften, unter ihnen die Darstellungen der Brüder Adolfo und Lodovico Tommasi, die sich durch vollendete Naturwahrheit in Zeichnung, Farbe und Ausführung ihrer Bilder auszeichnen. Auch sie bevorzugen Herbststimmung, eintönige Landschaft; aber auf der „Maremmenstraße" oder der „Dorfstraße im April" glauben wir selbst

neben jenem Postwagen einherzugehen, dieselbe kühle, neblige Luft mit dem dort arbeitenden Steinklopfer zu atmen; die Stimmen der „strohflechtenden Mädchen vor den elenden Bauernhäusern“ tönen bis zu uns herüber, und dieselbe Luft, die in dem „Olivengehölz“ die wassertragenden Mädchen erfrischt, umweht auch uns. Mit überzeugendster Wahrheit sprechen diese Landschaften zu uns, als treueste Wiederholungen der Natur. In ähnlicher Art und Weise malt Luigi Gioli seinen „Regentag auf dem Ponte alla Carraia in Florenz“, Professor Gelati „Portoferraio auf Elba“, Gradi seinen „Felspfad“, Nobili den „alten Markt in Florenz“, Ancilotti seinen „Regentag in Paris“, Simonetti einen ähnlichen in den Bergen, und Mazzoni seine sehr sorgfältig und stimmungsvoll ausgeführten Landschaftsskizzen und seine beiden größeren Ölgemälde, „der Stier im Wasser mit Schneelandschaft“ und „die Dorfstraße“. Der Genremaler Professor Bruzzi wählt ländliche Episoden für seine Bilder: „Dorfkinder Schafe hütend“, „Schafe im Stall“ und „auf der Weide“, „eine kleine Hirtin“ u. s. w. und verbindet mit ausgezeichneter Technik humorvolle Auffassung. Im allgemeinen verschwindet auch auf dem Gebiete der Genremalerei, was den Inhalt anbetrifft, die Schönheit vor der Wahrheit. Die alleralltäglichsten und die allertrivialsten Vorgänge werden gemalt, und meist in recht anspruchsvoller Art und oft aufdringlichem Format, so die sich heftig mit Seife „waschende Alte“ (Casini), der „zu spät kommende Schuljunge“ (Moro), eine der allerunschönsten toskanischen „Bauernfamilien bei der Mahlzeit“ (Pesenti) u. s. w. Bei vielen dieser Genrebilder entschädigt in keiner Weise außergewöhnliche Technik und lebenswahre Wiedergabe von Personen und Situationen für den sehr gewöhnlichen Inhalt. Anziehender und charakteristischer malt der Cavaliere Professor Guzzardi eine „Scene zwischen einem schmollenden sizilianischen Liebespaar“, Ancilotti seine „Frauengestalt am Meere“, Pastega „die interessante Lektüre“ (zwei Mädchen im Bauernzimmer einen Brief lesend), Ciardi „die Jagd auf der Lagune“, Da Pozzo „die junge Neuvermählte“, Cei Cipriano sein „ohne Mutter“ (ein armes Bauernmädchen auf einen Stab gestützt), Professor Faldi „die üble Nachrede“, Holländer sein „Landmädchen im Beichtstuhl“. Letzterer stellte außerdem einen der interessantesten Porträtköpfe der diesjährigen Sammlung aus: „ein Landmädchen von der Riviera“. Andere Studienköpfe bringen Gradi, Gairoard (Selbstporträt), Valentini, Volpini, Birelli, Mussi u. a.; Blumen- und Fruchtstücke haben Nicolini, Giulietta Corazzi, Laporte, Professor Trionfi, Alice Danyell ꝛc. gemalt. Die Skulptur ist auf der diesjährigen Ausstellung nur wenig vertreten, meistens durch Bronzen. Tempra stellt den Kopf eines Straßenjungen in Bronze aus, de Mattheis einen Bulgaren in Bronze, Sarti die Büste Marco Minghetti's in bronzirtem Gips, Lombardi einen lachenden Mädchenkopf in Marmor, Guidi ein Terrakottarelief und Lavezzari einen Knaben mit Angelschnur in Bronze.

Korrespondenz.

Dresden, Anfang Januar 1888.

H. A. L. Noch vor Jahresschluß ist in Dresden eine städtische Angelegenheit in Fluß gekommen, welche nach ihrer Durchführung wesentlich dazu beitragen dürfte, das allgemeine Interesse für die bildende Kunst und das Kunstgewerbe in der sächsischen Hauptstadt zu beleben. Der Stadtbaumeister Hermann August Richter hat nämlich dem Rate eine Denkschrift über die geplante Errichtung einer Ausstellungshalle in Dresden überreicht. Dieselbe soll als Unterlage für eine Konkurrenz deutscher Architekten zur Erlangung geeigneter Pläne dienen. Als Bebauungsfläche ist das Terrain an der Pirnaischen Chaussee nordwestlich vom Großen Garten ins Auge gefaßt, auf welchem im Jahre 1885 das allgemeine deutsche Turnfest abgehalten wurde. Die hier zu errichtenden Bauten zerfallen in massive, für die Dauer berechnete und in solche für vorübergehende Zwecke, welche abgebrochen und nach den jeweiligen Bedürfnissen wieder aufgestellt werden können. Die Größe derselben ist so bemessen, daß sie für die Zwecke einer sächsischen Gewerbe- und Industrieausstellung ausreichen werden. Das Hauptausstellungsgebäude, das auch als Festhalle und Versammlungsraum für 5000 bis 6000 Personen dienen soll, wird sich auf einer Grundfläche von 2500 bis 3000 qm erheben. An dasselbe schließen sich zwei gleichfalls massive Pavillons von je 1500 bis 2000 qm bebauter Grundfläche an, die durch Hallen unter sich und mit dem Hauptgebäude zu verbinden sind. Der übrige zur Verfügung stehende Raum ist zum Teil für die interimistischen Bauten zu verwenden, zum Teil in Parkanlagen zu verwandeln, wobei die Hoffnung besteht, daß der Staatsfiskus einen Teil des von der Stadt angekauften Areals zur Anlegung eines botanischen Gartens erwerbe. Die Kosten für die auf die Dauer zu errichtenden Bauten, einschließlich der Kosten für die Einfriedigung und für die Herstellung des Parkes, dürfen die Summe von einer Million Mark nicht übersteigen. (Näheres in der 8. Beilage zum Dresdener Anzeiger vom 21. Dezember 1887.)

Hat so der Stadtrat zu Dresden durch Ausschreibung dieser Preisaufgabe aufs neue deutlich be-

wiesen, daß er gewillt ist, einem von Jahr zu Jahr dringender werdenden Bedürfnis in energischer Weise abzuhelfen, so haben auch die Stände des Landes bei Gelegenheit der Verhandlungen über den Etat der königl. Sammlungen für Wissenschaft und Kunst durch ihre Zustimmung zur Regierungsvorlage zu erkennen gegeben, daß ihnen die Vermehrung und Verbesserung der altberühmten Dresdener Sammlungen am Herzen liegt. Unter denselben ist gegenwärtig die Sammlung plastischer Kunstwerke Gegenstand besonderer Fürsorge für die Regierung. Sie zerfällt zur Zeit bekanntlich in zwei große Abteilungen: in die Sammlung antiker Originalskulpturen, die bis jetzt in dem Erdgeschoß des Japanischen Palais aufgestellt war, und in das sogenannte Mengssche Museum der Gipsabgüsse im Zwinger und im Parterre der Gemäldegalerie. Beide sollen nunmehr vereinigt und in das umgebaute Zeughaus übergeführt werden, wo auch das bisher im Palais des Großen Gartens befindliche Rietschel-Museum, sowie die bei dem Brande des ersten Semperschen Theaters geretteten Rietschelschen Giebelfiguren untergebracht werden sollen. Die Kosten des Umzuges, der natürlich eine längere Zeit beanspruchen wird, sind auf 124000 Mk. veranschlagt. Ehe derselbe in Angriff genommen werden kann, gilt es jedoch, die für die Aufnahme des Museums bestimmten Räume durch malerische Ausschmückung, insbesondere durch Wandmalereien und Deckengemälde im Treppenhaus, für welche 50000 Mk. bewilligt worden sind, in einen der Kunst geweihten Tempel umzuschaffen. Ferner soll auch das Äußere des Gebäudes seine Bestimmung deutlich zum Ausdruck bringen. Zu diesem Zwecke sollen sechs Flachbildwerke, sechs Nischenbüsten, sechs Zwickelfüllungen und zwei bis vier krönende Gruppen geschaffen werden. Zur Erlangung von Entwürfen wird für die in Sachsen lebenden Künstler eine Preisbewerbung ausgeschrieben werden, für welche bereits 4000 Mk. ausgesetzt sind. Als weiterer Schmuck des Museums ist ein Abguß der Korenhalle des Erechtheions in Athen und eine Abformung der Goldenen Pforte am Dome zu Freiberg vorgesehen, für welche die Kosten (2000 und 6000 Mk.) gleichfalls bewilligt worden sind. Im Hinblick auf diese weittragenden Pläne durfte der Minister mit Recht darauf hinweisen, daß die Übersiedelung der Skulpturensammlung gleichbedeutend mit ihrer Neubegründung sei, eine Thatsache, die um so freudiger zu begrüßen ist, als bisher bekanntlich Dresden auf diesem Gebiet weder den Vergleich mit Berlin noch auch mit München aushalten konnte und die Hoffnung besteht, daß im Laufe der Zeit dieses Verhältnis sich zu Gunsten Dresdens ändern werde.

In der Zeit vor Neujahr sind ferner mehrere von dem akademischen Rate ausgeschriebene Konkurrenzen entschieden worden. Der erste Preis in der Bewerbung um die Ausführung von Gemäldefenstern in Burkersdorf bei Ostritz, welche auf Rechnung des Kunstfonds erfolgte, ist dem Maler Lorenz Clasen in Leipzig, der zweite dem Historien- und Glasmaler Chr. W. Anemüller in Dresden zuerkannt worden, während der Entwurf des Professors Alfred Diethe durch eine anerkennende Erwähnung ausgezeichnet wurde. In dem Wettbewerb um die Ausführung eines Zierbrunnens für Chemnitz haben die Bildhauer Bruno Fischer und Albert Ohlendieck, sowie der Architekt J. Pätzel den Sieg davongetragen, Richard König und Robert Henze den zweiten und dritten Preis erhalten.

Weit wichtiger als diese nur für sächsische Künstler bestimmten Konkurrenzen erscheint der Plan der Dresdener Kunstgenossenschaft, die deutschen Bildhauer zur Einsendung von Bewerbungsskizzen für ein Denkmal Ludwig Richters aufzufordern. Obwohl sich derselbe noch im Stadium der Vorbereitung befindet und Näheres noch nicht bekannt geworden ist, läßt sich doch hoffen, daß sich allerorten in Deutschland willige Herzen und Hände finden werden, um dem Manne, der wie kein anderer der Freund jedes guten deutschen Hauses geworden ist, den Tribut der Dankbarkeit zu zollen. Als den geeigneten Platz zur Aufstellung des Denkmals bezeichnet die Kunstgenossenschaft mit Recht die Brühlsche Terrasse, welche durch den Bau der neuen Akademie und des Kunstausstellungsgebäudes jedenfalls zu neuer Berühmtheit gelangen wird. Mögen daher die deutschen Künstler ihre ganze Kraft daransetzen, einen der größten unter ihnen in würdiger Weise zu verherrlichen, würdiger, als es seiner Zeit bei Rietschel geschehen ist, dessen von Schilling herrührendes Denkmal auf der Terrasse zum mindesten nicht entfernt die monumentale Größe ahnen läßt, welche der Schöpfer der Lessingstatue und des Lutherdenkmals in seinen Werken erreicht hat. Hoffentlich wird das für Pulsnitz geplante Standbild Rietschels in dieser Hinsicht bedeutender ausfallen, als das Dresdner! Die Mittel für die in Bronze herzustellende Figur werden aus dem Fonds für öffentliche Kunstzwecke bestritten, während die Stadtgemeinde die Kosten des Unterbaues und des Postamentes zu tragen hat.

Alle diese Pläne und Unternehmungen zeigen deutlich, daß auf dem Gebiete der Plastik noch immer in Dresden ein reiches Kunstleben herrscht, und daß von Seiten der Regierung alles gethan wird, um auch in der Provinz das Interesse für die Kunst rege zu erhalten. Leider sind diese Bestrebungen, soweit

sie sich auf die Malerei beziehen, nicht eben häufig von Erfolg gekrönt. Die Malerei findet in Dresden mit einigen wenigen Ausnahmen noch immer nicht eine solche Vertretung, wie sie von der Größe der Stadt und mit Rücksicht auf die herrliche Galerie zu wünschen wäre. Dies zeigte sich wiederum auf das klarste in den Ausstellungen des Kunstvereins, wo die Arbeiten der heimischen Maler den Abstand von den Werken fremder Künstler recht fühlbar machten. Letztere hatten sich nämlich in den letzten Wochen des alten Jahres ziemlich zahlreich eingefunden und eine Reihe hocherfreulicher Schöpfungen eingesandt. Unter ihnen ist an erster Stelle Wilhelm Riefstahl in München wegen seines Ölgemäldes: „Theologisches Examen" zu nennen. Riefstahl führt uns auf denselben in eine Klosterhalle, wo sich eine Anzahl geistlicher Herren, an ihrer Spitze der Bischof, versammelt hat, um zwei jugendliche Novizen auf ihre Kenntnisse hin zu prüfen. Der Reiz seines Bildes beruht, abgesehen von der malerischen Vollendung, in der Feinheit der Charakteristik, die als unübertrefflich bezeichnet werden darf. Der gemütliche, etwas beleibte Bischof steht der Angelegenheit ziemlich gleichgültig gegenüber, nur aus Rücksicht auf seine oberhirtliche Stellung wohnt er dem Examen bei. Um so mehr sind die Herrn Patres bei der Sache. Alle verraten eine gewisse Spannung auf die Antworten der Kandidaten, in ihren Zügen aber malt sich ihr Charakter. Die einen sind offenbar strenge Glaubenseiferer, die anderen mehr listig und schlau, mehrere blicken finster und verschlossen drein, die meisten zeigen indessen Wohlwollen und Menschenfreundlichkeit. Eine prächtige Gestalt ist der eben befragte Jüngling. Sein offenes, schönes Gesicht läßt ihn als einen hellen Kopf erscheinen, der sicher seinem Orden zur Ehre gereichen wird, während sein seitab sitzender Kollege, der seinen Rosenkranz fleißig abbetet, die Hülfe des Himmels sicher sehr in Anspruch nehmen müssen wird, um das Examen zu bestehen. Riefstahls Bild ist mit der Sorgfalt und Liebe durchgeführt, die wir an den besten Realisten der älteren Schule zu bewundern gewohnt sind. — Dagegen verrät Adolf Schlabitz, jetzt in Berlin, daß er sich mit den Anschauungen des neuesten Pariser Naturalismus noch mehr vertraut gemacht hat, als dies seiner Zeit bei seiner „Soloscene" auf der Berliner Jubiläumsausstellung der Fall war. In seinem „Das Morgenlied" betitelten, umfangreichen Ölgemälde wohnen wir einer Morgenandacht in einer Dorfschule bei. Durch das Fenster des Zimmers fällt eine etwas kühle Beleuchtung ein, wie man sie aus den Bildern der Impressionisten und Uhde's kennt. Mit letzterem hat Schlabitz auch die Kunst, anmutige Kindergruppen zu schaffen, gemein. Es sind lauter prächtige gesunde Gestalten, die Knaben und Mädchen, die hier ihr Morgenlied anstimmen, trotz der Dürftigkeit ihrer Kleidung und der unverkennbaren Zugehörigkeit zu den niedersten Ständen. Zwei von ihnen sind zu spät gekommen und harren daher unter Thränen, bis es ihnen gestattet sein wird, ihre Entschuldigung bei dem Lehrer vorzubringen. Dieser, ein würdiger älterer Mann, sitzt im Hintergrunde am Klavier und singt mit wahrer Inbrunst. Leider ist seine Figur zu klein geraten im Verhältnis zu dem Knaben des Vordergrundes, da das Zimmer nicht groß genug ist, um eine solche Verkürzung glaubhaft erscheinen zu lassen. Dieses Fehlers ungeachtet verdient das Bild alles Lob. Es ist ein glücklicher Griff in die Wirklichkeit, die Schlabitz liebevoll beobachtet und in aller Schlichtheit, wie sie dem Naturalisten ziemt, geschildert hat.

In Karl Raupps Gemälde: „Friede" begrüßten wir eine angenehme Variation seiner Chiemseebilder. Er führte uns diesmal eine junge Mutter mit ihrem Kinde vor, wie sie, in einem Kahn sitzend, sich von den nur leicht bewegten Wellen treiben läßt. Im Hintergrunde erblickt man das Kloster der Fraueninsel, umgeben von Bäumen im ersten Frühlingsgrün. Die Beleuchtung der Luft und des Wassers zeigt jenen klaren Silberton, der ein charakteristisches Merkmal der jüngeren Münchener Landschaftsschule ist, der uns aber zum erstenmale auf einem Bilde Raupps begegnet, da dieser im allgemeinen mehr die grünliche Färbung des Chiemsees hervorzukehren liebt.

Weniger vorteilhaft als die drei genannten Künstler trat Hans Bartels mit seiner „Ansicht des alten Krahnthors in Danzig" in den Räumen des Kunstvereins auf. Sein Gemälde stammt aus dem Jahre 1884 und beweist, daß er sich wenigstens damals nicht in gleich vortrefflicher Weise auf die Handhabung der Ölfarbe verstand, als es bei der Aquarellfarbe der Fall ist. Nicht nur sind die Wolken zu schwer und massig ausgefallen, sondern das Ganze macht einen bunten Eindruck und zerstört deshalb die Wirkung des in der Zeichnung und malerischen Anordnung vortrefflichen Bildes. Eine gewisse Neigung zum Bunten verhindert uns auch, uns an den Arbeiten des Dresdener Landschaftsmalers Max Fritz so recht zu erfreuen, wie wir es nach ihrer talentvollen Anlage und geschickten Auswahl der Motive gern thun möchten. Seine neueste Mosellandschaft leidet auch unter diesem Fehler; doch bedarf es bei ihm gewiß nur noch einiger sorgfältiger Naturstudien, um ihn in den Stand zu setzen, die Wahrheit des Tones zu erreichen, die das zartempfundene Stimmungsbild von der nur auf den Effekt berechneten Pinselei des Routiniers wesentlich unterscheidet.

Leider ist es uns nicht möglich, auf die übrigen tüchtigen Landschaften, die in letzter Zeit im Kunstverein zu sehen waren und allerdings der Hauptsache nach nicht aus Dresden herrührten, einzugehen. Wir begnügen uns vielmehr damit, auf ein Aquarellbild von Alessandro Zezzos hinzuweisen, dessen Frauenporträt zu den besten Leistungen in der Aquarellausstellung des vorigen Jahres gehörte. Dasselbe stellt ein venezianisches Mädchen als Wasserträgerin dar und fordert wegen seiner charakteristischen Durchführung zu einem Vergleich mit Passini's venezianischen Frauengestalten auf, der die Ebenbürtigkeit des italienischen Künstlers mit den Leistungen des deutschen Meisters wenigstens in dieser Hinsicht ergiebt.

Mittlerweile hat Gotthard Kuehl die von uns bereits an dieser Stelle erwähnten Bilder (vgl. Nr. 7, Spalte 110 u. fg.) vollendet und im Kunstverein zur Ausstellung gebracht. Der bedeutende Eindruck, den sie schon in ihrem unfertigen Zustande machten, ist durch ihre Vollendung nur verstärkt worden. Wundervoll wirkt der Ausblick aus dem Zimmer des Hospitals für alte Männer auf die im hellsten Sonnenlichte strahlenden Dächer der alten Hansestadt Lübeck auf dem ersten der drei Bilder; mit Wohlgefallen ruht bei dem zweiten das Auge auf den frischen Kindergesichtern und den ernsten Zügen des alten Schulmeisters, der andächtig die Orgel spielt; und selbst bei dem dritten, das unseres Erachtens hinter den beiden zuerst genannten zurückstehen muß, fesselt uns die geschickte Behandlung des auf dem altertümlichen Kamin spielenden Lichtes. Kuehl hat außerdem noch eine Pastellstudie zu den beiden im Vordergrunde stehenden Chorknaben seines Kirchenbildes ausgestellt, welche sich durch besonders feine und sorgfältige Zeichnung hervorthut. Dazu kommt noch ein viertes größeres Ölgemälde, das damals, als wir den Künstler in seinem Atelier aufsuchten, wohl noch gar nicht angefangen war. Auch auf ihm ist der als Vorwurf gewählte Gegenstand höchst einfacher Natur: Segelmacher bei der Arbeit in einem schmucklosen Raum in Gemeinschaft mit zwei Mädchen, mit denen sie offenbar zur Erholung einige derbe Späße ausgetauscht haben. Aber auch hier zeigt es sich wieder, daß der Gegenstand bei einem tüchtigen Künstler oft von untergeordneter Bedeutung ist, und daß die Ausführung auch einem an und für sich gleichgültigen Stoffe hohes Interesse verleihen kann. Die Figur des einen, dem Zuschauer den Rücken zuwendenden Segelmachers in blauer Bluse ist besonders vortrefflich. Der Eifer, mit dem er bei der Arbeit ist, drückt sich deutlich in seinen Bewegungen aus; obwohl wir sein Gesicht nicht erblicken, ahnen wir doch in dem Manne den kernigen, seiner Kraft vertrauenden Vertreter des Arbeiterstandes. Eine besondere Anziehungskraft übt dann die wohlberechnete Vertiefung des Raumes aus, in welchem die Figuren sich sichtbar von dem Hintergrunde und von einander abheben, so daß der Eindruck des Freistehens vollkommen erreicht wird. Über das Ganze breitet ein warmer, durch das seitlich angebrachte Fenster eindringender Sonnenstrahl einen wohlthuenden poetischen Zauber. In Summa: auch dieses Bild Kuehls ist ein erfreulicher Beweis seiner Leistungsfähigkeit und zugleich ein Beweis dafür, daß wir nicht im mindesten Grund haben, uns in Klagen über den Verfall der modernen Kunst zu ergehen.

Leider verschließt man sich in Dresden auf vielen Seiten dieser angenehmen Zuversicht. Es ist kaum zu glauben, welche abfällige Beurteilung Kuehls Arbeiten auch diesmal in der Dresdener Presse und im Publikum erfahren haben. Denn weit entfernt davon, den einzig richtigen Standpunkt zur Beurteilung derartiger Bilder einzunehmen und sie als den Ausdruck der Freude an der malerischen Wirklichkeit aufzufassen, stellten die hiesigen Gegner Kuehls Forderungen an ihn, die er wahrscheinlich leicht erfüllen könnte, aber gar nicht erfüllen will. Sein Naturalismus ist den Leuten nicht realistisch genug; er malt ihnen die Stoffe und Nebensächlichkeiten nicht so deutlich und genau, wie sie es bei den Jüngern der Pilotyschule zu sehen gewohnt sind. Daß er nur den Gesamteindruck wiedergeben will, nur soviel im Bilde anschaulich machen, als das Auge in Wirklichkeit sieht, entgeht ihnen vollständig. Deshalb ahnen sie auch nicht, daß gerade die Naturalisten von dem Schlage Kuehls den Idealisten der alten Zeit viel näher stehen, als die unter der Einwirkung der belgischen Historiemalerei herangebildeten Realisten. Die Naturalisten und Idealisten wollen nämlich nur das Wesentliche wiedergeben und deuten daher die Nebendinge mehr an, als sie sie ausführen. Auf diese Weise gewähren sie der Phantasie den nötigen Spielraum und geben ihren Werken eine bleibende Anziehungskraft, während die streng realistischen Bilder, auf denen jeder Grashalm und jedes Blatt mit rührendem Fleiße ausgeführt ist, um so mehr an Reiz verlieren, je länger wir sie anschauen. Statt daher einem Künstler von dem Range Kuehls mit Mißachtung zu begegnen, sollte man sich lieber Mühe geben, seine Absichten zu verstehen, und sich seine Art, die Dinge zu sehen, durch eigene Übung aneignen, nicht aber immer wieder zuerst fragen, was dem dargestellten Gegenstand oder Vorgang für eine Bedeutung zu Grunde liegt. Die Kunst wendet sich ja nicht in erster Linie an den Verstand, sondern an das Auge, und selbst das einfachste Stück wirklichen Lebens be-

sitzt, künstlerisch angeschaut, Reiz genug, um als ein der malerischen Behandlung würdiger Vorwurf zu erscheinen.

Kunstlitteratur und Kunsthandel.

x. — **Franz Hanfstängl in München** kündigt die Herausgabe einer Reihe von 33 Studienzeichnungen Anselm Feuerbachs an. Dieselben sind als Faksimiledrucke (wohl Heliogravüren?) angekündigt und kosten in einer Mappe vereinigt 100 Mark. Wir hoffen bald über das Werk ausführlicher berichten zu können.

R. G. **Von Théodore Schaepkens** sind zweiundzwanzig Radirungen mit einem souvenir biographique in Brüssel herausgegeben worden (Imprimerie Veuve Monnom). Die Blätter muten uns an wie Gedichte aus romantischer Zeit: schnaubende Rosse, kämpfende Ritter in glänzender Rüstung, minnigliche Mädchen, liebliche Engel und Ritterfräulein. Wie die Malereien des Maastrichter Künstlers zeigen auch die Radirungen, daß dem Künstler die Bewältigung der zeichnerischen Schwierigkeit nicht recht gelang. Technisch sind es keine sonderlichen Leistungen, und der Drucker hat sich mit ihrer Wiedergabe nicht die rechte Mühe gegeben. Als Andenken an den Künstler hätten wir dem Quartbande eine reizvollere Erscheinung gewünscht.

x. — **Die „Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik“**, von denen bis zu Eitelbergers Tod achtzehn Bände erschienen, werden, nachdem ihr Weitererscheinen von dem Geroldschen Verlag eingestellt war, nunmehr vom Direktor der Kunstsammlungen des österreichischen Kaiserhauses, Dr. Albert Ilg, im Verlage von Karl Graeser in Wien, fortgesetzt. Als erster Band der neuen Folge erscheint demnächst der Anonimo Morelliano, Text und Übersetzung von Dr. Theodor Frimmel.

— **Die erste Nummer der Chronik für vervielfältigende Kunst**, welche unter der Leitung von R. Graul von der Wiener Gesellschaft für vervielfältigende Kunst herausgegeben wird, ist kürzlich erschienen. Über die Absicht des neuen Unternehmens, der Wissenschaft und Praxis graphischer Kunst zu dienen, haben wir erst neulich Bericht gegeben. Die erste Nummer erfüllt die Erwartungen, mit denen wir an sie herantraten. An die kurze Einführung schließen sich zwei gehaltvolle Aufsätze aus dem Gebiete kunstgeschichtlicher Forschung, sie betreffen „die Madonna von 1451“ (von Max Lehrs) und — aus der Feder von Henri Hymans — die altniederländische Malerei und ihre Beziehungen zum Kupferstich. Der modernen Kunst sind die folgenden Beiträge gewidmet. Adolf Rosenberg bespricht „die Radirung in Berlin“ und Alfred de Lostalot in einem Briefe die Exposition des Estampes du siècle in Paris. Mehrere zum Teil geschmackvoll illustrirte Besprechungen neuer Erscheinungen des Kunst- und Buchhandels, dann Mitteilungen über Versteigerungen, graphische Sammlungen und Lehranstalten, endlich Personalien und vermischte Notizen von allgemeinerem Interesse beschließen das vornehm in groß Quart auftretende Heft. Einen besonderen Wert verleiht ihm noch die Beilage eines eingehenden Vortrags von Professor C. v. Lützow über die Holbeinsche Madonna. Die Darmstädter und Dresdener Madonna sind in sorgfältigen Konturzeichnungen zur kritischen Vergleichung auf einer Tafel außer dem Texte wiedergegeben. Wir wünschen dem neuen Unternehmen den besten Fortgang und empfehlen es allen, die sich um graphische Kunst kümmern.

Todesfälle.

Edouard de Beaumont, dessen Tod wir bereits meldeten, war ein ebenso delikater wie eleganter Aquarellist und Maler pikanter Scherze, wie femmes chassant la vérité, fin d'une chanson, où diable l'amour va-t-il se cacher? und hat er sich in den Kreisen der vornehmen Welt und bei den ästhetischen Feinschmeckern verdiente Anerkennung erworben. Als Illustrator war er nicht minder geschätzt (Notre Dame de Paris von Victor Hugo, Les mystères de Paris von Eugene Sue) wie als virtuoser Fächermaler. Dabei war de Beaumont ein ganz hervorragender Waffenkenner, seine Sammlung gehört zu den erlesensten, welche Private vereinigt haben. Hoffentlich wird sein Werk, histoire de l'épée, noch zur Ausgabe gelangen. Er lebte zurückgezogen, mit Studien beschäftigt und im edelsten Kunstgenusse aufgehend. Mit einem Wort, er war, wie Alexandre Dumas sagt, un homme de talent et un homme de bien. Edouard de Beaumont war um 1821 in Launion (Côtes du Nord) geboren.

⊙ **Der Porträt- und Genremaler Adalbert Begas**, der zweite Sohn des Berliner Historienmalers Karl Begas, des Hauptes der bekannten Berliner Künstlerfamilie, ist am 21. Januar in Nervi bei Genua, im Alter von 52 Jahren, gestorben. Anfangs Kupferstecher, hatte er sich erst seit 1862 in Weimar bei Böcklin der Malerei gewidmet. Seine ersten Erfolge erzielte er durch vortreffliche Kopien nach Tizian, Raffael, Pordenone, Murillo u. a. Dann machte er sich vorzugsweise durch Bildnisse bekannt und erreichte durch weibliche Einzelfiguren (Volkslied, Pomona, Preziosa u. s. w.) zu Ende der sechziger und siebziger Jahre eine Popularität, welche er durch seine späteren mythologischen und Genreschöpfungen nicht mehr aufrecht erhalten konnte. Seine Gattin war die Landschafts- und Stilllebenmalerin Louise Begas-Parmentier aus Wien.

⁂ **Der französische Bildhauer François Truphème**, ein Schüler von Bonnassieux, ist am 22. Januar zu Paris, 68 Jahre alt, gestorben.

Preisverteilungen.

x. — **Mey & Edlich** haben infolge ihres Preisausschreibens um Kalenderbilder 175 Entwürfe von deutschen und ausländischen Künstlern zugesandt erhalten. Der erste Preis von 2000 Mark wurde Herrn Rudolf Rößler in Wien zuerkannt, der zweite von 1000 Mark wurde Herrn Adolf Nöther in Dresden zu teil. Das drittbeste Bild, von Herrn Karl Brünner in Karlsruhe, wurde von der genannten Firma ebenfalls mit 1000 Mark bezahlt.

Personalnachrichten.

⊙ **Der belgische Porträt- und Historienmaler Emile Wauters** ist nach stattgehabter Wahl vom Könige von Preußen zum Ritter des Ordens pour le mérite für Wissenschaften und Künste ernannt worden.

Vermischte Nachrichten.

⊙ **Der Bildhauer Unger in Berlin** hat ein drei Meter hohes Gipsmodell für die Statue des Prinzen Friedrich Karl von Preußen vollendet, welche demselben von seiten des dritten Armeekorps in Frankfurt a. O. errichtet werden soll. Die Statue stellt den fürstlichen Heerführer stehend in Husarenuniform, in der etwas vorgestreckten Rechten den Feldmarschallsstab, die Linke auf den Säbelgriff gestützt, dar. Die Ausführung des Denkmals wird in Bronzeguß durch Gladenbeck & Sohn erfolgen.

— **Aus Düsseldorf** wird der „Kölnischen Zeitung“ berichtet: Der Malkasten wird auch in diesem Jahre, am Samstag vor Karneval, am 11. Febr., ein großes Maskenfest veranstalten. Für die Festlichkeit ist als Programm ein Wintermärchen nach einer Idee des Malers Karl Gehrts in Aussicht genommen, nach dessen Entwürfen auch in den letzten Jahren die Maskenfeste des Malkastens ausgeführt wurden. Für das Wintermärchen soll eine große Wanddekoration gemalt werden; unter einer Eisgrotte soll die Schneekönigin thronen, und während der König Winter mit seinem Gefolge vorbeizieht, soll ein buntscheckiger Faschingszug mit allerhand Mummenschanz dazwischen treten. Der Entfaltung eines reichen, fröhlichen phantastischen Maskentreibens bietet dieser Plan den denkbar weitesten Spielraum.

Rr. **Frau Boucicault**, die verstorbene Besitzerin des Geschäftes Bon marché in Paris, hat in ihrem Testamente den Vereinigungen der Maler und der Bildhauer je 100 000 Frs. vermacht.

Sn. **Der Bau des neuen Buchhändlerhauses in Leipzig** ist so rüstig gefördert worden, daß über die Möglichkeit der Einweihung bei der nächsten Ostermesse kein Zweifel mehr aufkommen kann. Die Architektur des nach den Plänen von

Kayser & von Großheim in Berlin und unter deren Leitung ausgeführten Bauwerks findet ihr Muster an den durch Sandsteingliederungen belebten Backsteinbauten des ausgehenden 16. Jahrhunderts, wie sie uns in Holland und den norddeutschen Küstenstädten entgegentreten. An den Hauptbau, der den großen Festsaal nebst zwei seitlichen kleineren Sälen einschließt und an 100 Meter in der Länge mißt, schließen sich zwei Flügel an, die zu Bibliotheks-, Ausstellungs- und geschäftlichen Zwecken dienen werden. Das Untergeschoß des Hauptbaues enthält in dem sogenannten Guttenbergskeller eine malerisch gegliederte Räumlichkeit, in der mehrere hundert Gäste Platz finden können. Mit dem bildnerischen Schmuck der Stirnseite ist Professor Melchior zur Straßen in Leipzig beschäftigt; die Hauptzierde derselben wird eine weibliche Kolossalfigur, eine Allegorie des Buchhandels, bilden, die, von einer Anzahl Leipziger Buchhändler gestiftet, die große Nische im Hauptgiebel zu füllen bestimmt ist. Für die Ausschmückung des großen Festsaales sind die Maler Schaper in Hannover und Max Koch in Berlin thätig, der erstgenannte mit Entwurf und Ausführung eines Glasgemäldes, einer Stiftung der Firma C. F. Fleischer in Leipzig, der zweitgenannte mit der Deckenmalerei, die in den drei großen ovalen Feldern der Wölbung den Buchhandel in seinen Beziehungen zu Kunst und Wissenschaft verherrlichen soll. Eine reiche Stuckornamentirung mit Pilastern und Nischen, die zur Aufnahme von Standbildern bestimmt sind, giebt dem weiten Raume ein überaus festliches Ansehen, und es dürfte nicht zu viel gesagt sein, wenn man behauptet, daß dieser Festsaal mit seinen stattlichen Nebensälen und der vorliegenden Galerie, an Größe und verständiger Anordnung kaum seinesgleichen findet. Es sei noch bemerkt, daß die Fest- und Ausstellungsräume hauptsächlich zwar buchhändlerischen Zwecken dienen sollen, aber auch wissenschaftlichen und technischen Wanderversammlungen zeitweilig eine behagliche Unterkunft zu gewähren bestimmt sind.

P. — **Das städtische Museum für Kunst und Kunstgewerbe zu Halle a. d. S.** hat sich auch im dritten Jahre seines Bestehens lebhafter Förderung von allen Seiten und erfreulichen Zuwachses zu erfreuen gehabt. Den stärksten Anteil an der Vermehrung hat die Zuteilung von elf Gemälden alter Schulen seitens des königl. Museums in Berlin, sowie von zwei bedeutenden modernen Gemälden aus der königl. Nationalgalerie daselbst, erstere auf unbestimmte, letztere auf kürzere Zeit. Auf den Aktienbesitz der Stadt im Kunstverein fielen bei der diesjährigen Verlosung ein Ölgemälde, Okerthal von W. Rabert, und fünf Kupferstiche, welche der Sammlung eingereiht wurden. Zum Ankauf aus den Mitteln des Etats sowie der Eintrittsgelder kam nur ein Ölgemälde, ein Stillleben von Paul Reiffenstein. — An Geschenken gingen — außer einer Anzahl kunstgewerblicher Gegenstände in Original und Nachbildung — dem Museum u. a. sechs Ölgemälde alter und neuer Schulen, fünf Zeichnungen von † A. Berg, eine Marmorbüste von F. Schaper zu. Von größeren Sonderausstellungen fanden fünf statt.

Vom Kunstmarkt.

⊙ **Bei der Versteigerung des Nachlasses der Kunsthändler Friedrich und Julius Meyer** in Berlin, welche am 24. Jan. begann, wurde ein Gemälde von J. van Ruisdael, eine Dorfstraße, für 6700 Mk. verkauft. Das Bild, aus der Sammlung R. E. Barnett stammend und mit der anscheinend echten Namensinschrift des Meisters versehen, war von F. Meyer mit 31900 Mk. bezahlt worden. In dem Preis ist eine Kupferstichplatte nach dem Gemälde einbegriffen, welche der Kupferstecher Middiman ausgeführt hat.

** **Das bekannte Bild von J. F. Millet „L'homme à la houe"** (Der Mann mit der Hacke) ist von dem Sammler van den Eynde in Brüssel für 125000 Frcs. angekauft worden. Millet hatte dafür 1500 Frcs. erhalten.

Briefkasten.

F. S. Düsseldorf. Auch wir haben an der schönen Vorrede unsere helle Freude gehabt, vor allem an dem „scherzhaften Papa", der „mit jener sittlichen Entrüstung, die der gekränkten Unschuld so wohl ansteht", so ahnungsvoll über sich selbst zu scherzen weiß. Seine gehobene Stimmung durch eine Antwort auf den Seitenhieb gegen uns zu trüben, kommt uns nicht in den Sinn. Die Sache selbst wird allerdings noch zur Erörterung kommen, wenn auch anders als der Inhaber der gekränkten Unschuld sich vielleicht dachte. Die ihn allein angehende Angelegenheit interessirt eben doch nur beispielsweise; für uns aber kann allein eine prinzipielle Erörterung der Frage derartiger Nachbildungen, die allerdings kein Gesetz schützt, zur Erörterung kommen. Eine solche war zugesagt und eine solche wird denn auch bei Gelegenheit erfolgen. Sich selber hat der Betroffene ja einstweilen in so sinnig poetischer Weise selbst verteidigt, daß wir es ihm niemals gleichthun könnten: wir haben wirklich lange nicht so gelacht! Im übrigen besten Dank und Gruß.

Zeitschriften.

Gazette archéologique. Nr. 9 u. 10.
A. de Champeaux et P. Gauchery, Les travaux d'architecture et de sculpture exécutés par Jean de France, duc de Berry. (Suite.) — E. Molinier, Le reliquaire de la Vraie Croix au Trésor de Gran (Hongrie).

The Magazine of Art. Februar.
Current art. (Mit Abbild.) — Some plaine words on American taste of art. Von John Smith. — Studies on english costume. Von Richard Heath. (Mit Abbild.) — The progress of english art as not shown at the Manchester exhibition. Von Ford Madox Brown. — Irish types and traits. Von Katharine Tynan. (Mit Abbild.) — The Saône as a sketching-ground. Von C. N. Williamson. (Mit Abbild.) — Auguste Rodin. Von Claude Phillips. (Mit Abbild.)

Anzeiger für schweizerische Altertumskunde. Nr. 1.
Vorrömische Gräber im Kanton Zürich. Von J. Heierli. — Fliessen aus Strassburg. Von H. Zeller-Werdmüller. — Zur Statistik schweizerischer Kunstdenkmäler. Von J. R. Rahn.

Chronik für vervielfältigende Kunst. Nr. 1.
Noch einmal die Madonna von 1451. Von Max Lehrs. — Die altniederländische Malerei und ihre Beziehungen zum Kupferstich. Von Henri Hymans. — Die Radirung in Berlin. Von A. Rosenberg. — Ein Pariser Brief über die exposition des estampes du siècle. Von Alfred de Lostalot. — Beilage: Holbeins Madonna des Bürgermeisters Meyer. Von C. von Lützow. (Mit Abbild.)

L'Art. 15. Januar.
Gustave Guillaumet. Von Adolphe Badin. (Mit Abbild.) — Le titre. Von Frédéric Henriet.

Architektonische Rundschau. Liefg. 4.
Wohnhaus Sieskind in Berlin. Von Cremer u. Wolffenstein. — Johanniskirche in Gera. Von Hartel und Lipsius. — Hofburgtheater in Wien. Von Carl Freiherrn v. Hasenauer. — Brunnenentwurf. Von Leopold Thayer. — Wohnhäuser in Paris. Von Deverin und Sauvestre. — Entwurf zu einem Leihhausgebäude in Leipzig. Von Hugo Licht.

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von August Pries in Leipzig

23. Jahrgang. 1887/88.

Kunstchronik

Nr. 18. 9. Februar.

Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

Herausgeber:

Carl v. Lützow und Arthur Pabst

Wien, Theresianumgasse 25. Berlin, W. Kurfürstenstraße 3.

Expedition:

Leipzig: E. A. Seemann, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. Kühl, Jägerstr. 73.

Die Kunstchronik erscheint von Oktober bis Ende Juni wöchentlich, im Juli, August und September nur aller 14 Tage und kostet in Verbindung mit dem Kunstgewerbeblatt halbjährlich 6 Mark, ohne dasselbe ganzjährlich 8 Mark. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler in Leipzig, Wien, Berlin, München u. s. w. an.

Noch ein Wort in Sachen des Städelschen Instituts.

(Schluß.)

Ich denke, zunächst werden sich diejenigen beruhigen, welche mich für toll erklärten, weil ich bei den schönsten Bildern der Welt so viel Wert auf die falschen Signaturen legte. Ich erfülle jetzt mein Versprechen und halte Nachlese unter den übrigen Bildern.

Nr. 62. Jodocus van Winghe. Bildnis einer Dame. Nr. 117 des Kataloges. Ob die Bezeichnung J. A. Wing echt ist, kann bei dem hohen Standort des Bildes nicht entschieden werden. Ein Porträt von Jodocus van Winghe wäre ein interessantes Bild. Dieses ist eine schwache deutsche Arbeit aus dem 17. Jahrhundert.

Nr. 63. Jan Bruegel. Die Erschaffung der Eva. Gekauft vom Frankfurter Kunstverein für 600 Fl. Spätere Imitation, aber besser als die von Beschey. Die Löwin ist mit ein paar unglaublichen Hinterbeinen behaftet.

Nr. 64. P. P. Rubens. König David mit der Harfe. Nr. 127 des Kataloges. Von dem Bilde kann der Kopf, ein kleiner Teil der rechten Hand und der Schulter für eine Arbeit des Rubens gelten. An dieses ursprüngliche Fragment ist alles Übrige angesetzt und von außerordentlich schwacher Hand. Das Bild, welches geeignet ist, den Sinn des Publikums zu verwirren, wurde mit 6440 Fl. bezahlt.

Nr. 65. Derselbe. Maria auf dem Throne. Nr. 128 des Kataloges. So lange wir solche Fabrikate im Ernst für Originalarbeiten des Meisters halten, sieht es mit unserer Bilderkenntnis schlecht aus.

Nr. 66. Derselbe. Diogenes sucht Menschen. Nr. 129 des Kataloges. Gekauft vom Frankfurter Kunstverein für 5000 Fl., sage fünftausend Gulden. Englisches Fabrikat.

Nr. 67. Derselbe. Satyr mit Nymphen. Nichts als eine Imitation.

Nr. 68. Derselbe. Bildnis eines Kindes. Nr. 131 des Kataloges. Wenn das Bild überhaupt von einem Meister des 17. Jahrhunderts und identisch mit dem Bildnis in der Sammlung des Herzogs von Valentinois wäre, dann müßte es, wie von sachverständiger Seite geschehen, Cornelius de Vos genannt werden. Das Bild ist ein englisches Fabrikat des vorigen Jahrhunderts, glasig, unkörperlich, unangenehm, daß es wirklich ein schweres Unrecht wäre, einem der größten und noch lange nicht nach Gebühr geschätzten Meister des Porträtfaches so etwas zuzumuten. Man studire übrigens die Armbänder, das Kreuz auf der Brust und die Hände.

Nr. 69. Derselbe. Ein weißes Pferd. Nr. 132 des Kataloges. Daß das Bild nicht von Rubens ist, darf auch schon auf die gegenwärtige Entfernung ausgesprochen werden. Dagegen scheint es mir ein gutes Bild aus der Zeit zu sein. Von Rubens gilt für das Städelsche Institut, was ich oben bei Steen bemerkt habe. Aber mit wie geringer Sicherheit sich die Kritik diesem Meister gegenüber bewegt, das ist mir noch an ganz anderer Stelle klar geworden. Eins der bewundertsten Bilder der Pinakothek ist der Hirte, welcher ein junges Weib umarmt (Nr. 759). Kein Rubens der Pinakothek wird von Künstlern

ersten, zweiten und letzten Grades so angeschwärmt wie dieses Bild. Ich wüßte auch nicht, daß sich jemals in der wissenschaftlichen Kritik ein Zweifel dagegen erhoben hätte. Es ist ein englisches Fabrikat des vorigen Jahrhunderts und zwar keines von jenen, von welchen ich behaupten durfte, daß sie interessanter sind, als die Urbilder, sondern eine für die höhere damalige englische Kunst schwache Arbeit. Unsere Künstler werden in den Werken der älteren Kunst von einem Schein geblendet, der auch den unbedeutendsten Arbeiten jener Zeit eigen ist, von der elementaren Wirkung der Malmittel, die man trotz aller Anstrengungen und experimentirenden Einzelversuche nicht wieder erwecken kann. Wenn ein Farbenreiber jener Zeit in der Abwesenheit des Meisters zu dessen Palette und Pinsel griff, um sich auch einmal auf einem höheren Gebiete zu versuchen, so brachte er etwas zu Stande, was der Gegenwart ein anlockendes Rätsel darbietet. Ich betone hier wiederholt, daß die englische Kunst des vorigen Jahrhunderts einschließlich der ersten dreißig Jahre dieses Jahrhunderts die reine Farbenwirkung, die Intensität der Leuchtkraft auf eine Höhe brachte, neben der sich kein älteres Bild zu behaupten vermag. Noch Bilder von Lawrence und Owen schlagen jeden Rubens und van Dyk tot, und dasselbe ist in der Pinakothek einem englischen Bilderfabrikanten des vorigen Jahrhunderts gelungen. Man werfe doch nur einen Blick rings umher. Es giebt ja keinen zweiten Raum in der Welt, wo so treffliche und ganz eigenhändige Bilder von Rubens zusammenhängen. Das englische Bild stößt geradezu ein Loch in die milde Harmonie, welche über die Wand ausgebreitet ist. Das Rot packt, aber es ist eben kein Rot des 17. Jahrhunderts. Und nun die Ungeschicktheit der Handführung. Solche auf den Schein gemalte Landschaft soll ein Rubens zustande gebracht haben, ein Künstler, der sich in der Form niemals selbst belog? Das Wasser ist geradezu kindisch, wie alles Nebenwerk, beispielsweise der Dudelsack, wenn es anders einer sein soll. Aber der verquälte Kopf der Frau, das unverstandene weiße Hemd, das mit dem Knochenschwamm behaftete Knie, reden die denn noch nicht laut genug? Redet die Erwärmung der Schatten mit rotem Lack, das englische Rot zwischen den Zehen des Hirten nicht laut genug? Als ich einem unserer größten Kenner meine Wahrnehmung mitteilte, gestand er mir sofort zu, daß ihm bei dem Bilde vor Kurzem etwas aufgefallen sei, was er an den Werken des Rubens sonst nie wahrgenommen habe, daß sich der Meister hier wirklich einmal gequält hat. Mit dieser Kritik ist das Bild auch schon ohne mich gerichtet, denn Rubens hat sich niemals „gequält“.

Die Pinakothek besitzt noch eine andere Rubensfälschung englischer Provenienz, welche weit interessanter und geistvoller ist als das eben analysirte Bild: die skizzirte Grablegung. (758).

Nr. 70. Franz Snyders. Der Kampf der Tiere. Nr. 135 des Kataloges. Man braucht dieses Bild nur mit dem als Gegenstück aufgehängten echten Snyders, der die gefälschte Signatur Sneyers trägt, zu vergleichen, um sofort den Eindruck eines modernen, d. h. etwa hundert Jahre alten Fabrikates zu bekommen. Wem das nicht genügt, der studire den wunderbar gezeichneten Hals des Pfaues.

Nr. 71. Derselbe. Der von Hunden verfolgte Hirsch ist zwar kein Snyders, aber ein guter Paul de Vos, eine Ansicht, zu der auch Woermann selbständig gelangte.

Nr. 72. Jakob Jordaens. Anbetung der Hirten. Nr. 139 des Kataloges. Trauriges Machwerk.

Nr. 73. Lucas von Uden. Landschaft mit reicher Staffage. Nr. 140 des Kataloges. Denjenigen, welche geneigt sind, so etwas für die Arbeit Udens zu halten, empfehle ich das Kostüm des Herrn und der Dame in der mit zwei Schimmeln bespannten Kalesche.

Nr. 74. Theodor Rombouts. Brustbild eines Mannes. Nr. 142 des Kataloges. Willkürliche Benennung eines schwachen Bildnisses.

Nr. 75. Antonius van Dyck. Bildnis eines jungen Mannes. Nr. 143 des Kataloges. Für 2311 Fl. 1845 in der Versteigerung Fesch gekauft. Ist für van Dyck viel zu lahm. Man studire nur den Mund. Höchstens ein Hannemann.

Nr. 76. Derselbe. Kopf eines Negers. Nr. 144 des Kataloges. Erscheint auf die gegenwärtige Entfernung für eine Originalarbeit zu schwach. Ein sicheres Urteil ist zur Zeit nicht möglich.

Nr. 77 und 78. Abraham van Diepenbeeck. Bildnis in Jägertracht und Bildnis eines Mädchens in Schäfertracht. Nr. 145 und 146 des Kataloges. Willkürliche Taufe von viel zu schwachen Bildern.

Nr. 79. Adriaen Brouwer. Ein Bauer wird auf dem Rücken operirt. Nr. 148 des Kataloges. Kein Brouwer, wahrscheinlich englisch. Man bemerke die geistlose Behandlung im Kopfe des Operateurs. Gekauft 1868 vom Frankfurter Kunstverein für 2400 Gulden.

Nr. 80. Derselbe. Brustbild eines Mannes. Nr. 149 des Kataloges. Englische Arbeit. Die Signatur schon ihrer Stellung nach eine kindliche Fälschung.

Nr. 81. Jan Fyt. Totes Rebhuhn. Nr. 150 des Kataloges. Gegenwärtig mit Sicherheit nicht zu beurteilen. Das „Johannes“ in der Signatur macht deren Echtheit unwahrscheinlich.

Nr. 82. D. Teniers d. J. Der Raucher. Nr. 153 des Kataloges. Gekauft 1867 in Paris für 4200 Fl. Das Bild ist mir mehr als fraglich, soll aber vorerst außer Ansatz bleiben.

Nr. 83. Derselbe. Landschaft mit Windmühle. 154 des Kataloges. Pasticcio.

Nr. 84 und 85. Derselbe. Landschaften. Gegenstücke. Nr. 155 und 156 des Kataloges. Könnten doch höchstens Arbeiten des alten Teniers sein, scheinen mir aber für diesen sehr schwach. Man sehe in Nr. 156 sich den Daumen des Mannes und die Hände der Frau an.

Nr. 86. Derselbe. Zwei Bauern am Kamin. Nr. 157 des Kataloges. Imitation.

Nr. 87. Jacob van Artois. Landschaft. Nr. 160 des Kataloges. Viel zu schwach für den Meister.

Nr. 88. Derselbe. Landschaft. Eingang in den Wald. Nr. 161 des Kataloges. Virtuose englische Imitation.

Nr. 89. Pieter Boel. Drei Adler, die sich um ein totes Reh streiten. Nr. 163 des Kataloges. Für Boel zu schwach, aber ihm nahe stehend.

Nr. 90. François Milé. Baumreiche historische Landschaft. Nr. 164 des Kataloges. Der arme Milé! Was er nicht alles auf sich nehmen muß!

Nr. 91. W. J. Delff. Bildnis einer holländischen Dame. Nr. 172 des Kataloges. Willkürliche Benennung. Scheint ein geringer C. de Vos zu sein.

Nr. 92. Frans Hals. Porträt einer holländischen Dame. Nr. 175 des Kataloges. Das Bild ist allerdings ein Verspronk.

Nr. 93. Derselbe. Schule. Bildnis eines Mannes in schwarzer Kleidung. Nr. 177 des Kataloges. Auch nicht einmal Schule des Meisters.

Nr. 94 und 95. Adriaen Hannemann. Bildnisse von Mann und Frau. Nr. 178 und 179 des Kataloges. Falsche Benennung zweier ganz unbedeutender Arbeiten.

Nr. 96. Govert Flinck. Bildnis einer schwarzgekleideten Dame. Nr. 186 des Kataloges. Kein Flinck. Ich verweise auf die fuchsige Luft. Gutes Bild, aber spät.

Nr. 97. G. v. d. Eeckhout. Bildnis von Olfert Dapper. Nr. 188 des Kataloges. Ursprünglich ein echter Eeckhout mit echter Bezeichnung. Der Kopf ist ganz neu. In seinem gegenwärtigen Zustande gehört das Bild nicht in eine öffentliche Galerie.

Nr. 98. Jan Victors (soll heißen Jacomo). Ein Hahn. Nr 191 des Kataloges. Fabrikat des vorigen Jahrhunderts.

Nr. 99. Arie de Vois. Kopf eines alten Mannes. Nr. 192 des Kataloges. Diese Benennung gehört zu den kühnsten.

Nr. 100. Aart de Gelder. Maler im Atelier. Nr. 193 des Kataloges. Ein echter und importanter de Gelder. Das interessanteste Bild der niederländischen Abteilung.

Nr. 101. Unbekannt. Bildnis des Malers Jan Asselyn. Nr. 198 des Kataloges. Neu.

Nr. 102. Ebenso. Bildnis einer alten Frau. Mit der Galeriebezeichnung Denner. Nr. 199 des Kataloges. So etwas gehört nicht in eine öffentliche Galerie.

Nr. 103. Um gerecht zu sein, will ich anmerken, daß der 1869 vom Frankfurter Kunstverein gekaufte Ter-Borch ein echtes und gutes Bild ist.

Nr. 104. A. van Ostade. Inneres einer Scheune. Nr. 205 des Kataloges. Kein Ostade. Fabrikat. Man sehe die Hände des das Holzbündel schnürenden Mannes.

Nr. 105. G. Dou. Junges Mädchen bei Kerzenbeleuchtung. Gekauft 1873 vom Frankfurter Kunstverein für 6000 Fl. Nr. 206 des Kataloges. Kein Dou. Im Beiwerk äußerst schwach.

Nr. 106. Thomas Wyck. Eine mit Nähen beschäftigte Frau. Nr. 207 des Kataloges. Wyck ist wirklich kein so seltener Meister, als daß eine öffentliche Galerie nötig hätte, sich falsche Bilder unter seinem Namen hinzuhängen.

Nr. 107. C. Bega. Mutter, welche ihr Kind stillt. Nr. 211 des Kataloges. Fälschung.

Nr. 108 Quirvn Brekelenkam. Bejahrter Mann auf einer Bank sitzend rc. Nr. 222 des Kataloges. Unter der Übermalung ist noch das echte Monogramm des Meisters sichtbar.

Nr. 109. Godfried Schalcken. Heilige Familie. Nr. 224 des Kataloges. Kein Schalcken. Sehr schwache Arbeit. Übrigens lautet die Bezeichnung G. Schalcken f.

Nr. 110. Egbert van Heemskerck. Eine beim Mittagsmahl betende Familie. Nr. 227 des Kataloges. Rohes Machwerk mit gefälschter Signatur.

Nr. 111. Jan van Huchtenburgh. Besuch im Lager. Nr. 231 des Kataloges. Für den Meister zu schwach.

Nr. 112. C. du Sart. Holländische Bauernwirtschaft. Nr. 233 des Kataloges. Nach meiner Überzeugung kein Original, doch wundere ich mich nicht, wenn für dieses Bild auch bewährtere Kenner eintreten.

Nr. 113. R. Savery. Orpheus bezaubert die Tiere. Nr. 239 des Kataloges. Die falsche Signatur ist auf eine ganz unverständliche Untermalung gesetzt.

Nr. 114. C. Poelemburg. Landschaft. Nr. 240 des Kataloges. Kein Poelemburg, sondern schwächerer Nachahmer.

Nr. 115. J. v. Goijen. Das Harlemer Meer. Nr. 241 des Kataloges. Kein v. Goijen. Nach meiner Ansicht englisch.

Nr. 116. Derselbe. Flache Gegend. Nr. 242 des Kataloges. Echte v. Goijens hängt man nicht ins dritte Stockwerk.

Nr. 117. H. Saft-Leven. Landschaft. Nr. 248 des Kataloges. Kein Saft-Leven.

Nr. 118. J. Wynants. Landschaft. Nr. 251 des Kataloges. Das Bild vermehrt die in meiner Broschüre aufgezählten französischen Fabrikate um ein glänzendes Beispiel. Wäre übrigens das Bild von Wynants, so wären diese Enten doch noch lange nicht von Wyntrack (der Katalog nennt den Künstler mit dem allerdings wahrscheinlicheren Namen Wyntrank).

Nr. 119/120. H. Swanevelt. Beide Landschaften (Nr. 253 und 254 des Kataloges) für den Meister zu schwach.

Nr. 121. A. v. Everdingen. Stürmische See. Nr. 260 des Kataloges. Kein Everdingen.

Nr. 122. Derselbe. Nordische Landschaft mit einer Bauernhütte. Nr. 262 des Kataloges. Ein unbedeutendes Machwerk.

Nr. 123. R. de Vries. Landschaft mit sandigem Vordergrunde. Nr. 268 des Kataloges. Fälschung.

Nr. 124. J. v. Ruisdael. Abziehendes Gewitter. Nr. 269 des Kataloges. In diesem interessanten Bilde besitzt das Städelsche Institut eine jener wundervollen englischen Imitationen, auf welche ich in meiner Broschüre des Näheren eingegangen bin.

Nr. 125. Derselbe. Waldgegend. Nr. 270 des Kataloges. Echtes Bild mit echter Signatur, aber die Luft hart mitgenommen.

Nr. 126. Derselbe. Winterlandschaft. Nr. 271 des Kataloges. Deutsche Fälschung.

Nr. 127. Derselbe. Winterlandschaft. Nr. 272 des Kataloges. Gekauft 1876 vom Frankfurter Kunstverein. Geschickte, aber doch schwächliche Fälschung.

Nr. 128. C. Du Bois. Wald an einem Wasser. Nr. 273 des Kataloges. Das ursprünglich gute Bild hat eine neue Luft und ist überhaupt hart mitgenommen.

Bei dem C. Decker (Nr. 274 des Kataloges) ist auf die gegenwärtige Entfernung ein Urteil nicht möglich.

Nr. 129. J. Percellis. Stürmische See. Nr. 275 des Kataloges. Falsche Signatur. Ruine. So etwas hängt man nicht in eine Galerie.

Nr. 130/131. A. de Lorme. Kircheninterieurs. Nr. 276/277 des Kataloges. Gefälschte Signaturen. Keine de Lorme's, überhaupt nicht holländisch, sondern sehr dünne Vlamen.

Nr. 132. J. Berck-Heyde. Börse von Amsterdam. Nr. 278 des Kataloges. Wenn überhaupt echt, so doch sehr schwach. Man vergleiche Figuren und Hund im Vordergrunde.

Nr. 133. G. Berck-Heyde. Ansicht eines Teils von Amsterdam. Nr. 280 des Kataloges. Kein Berck-Heyde; jedenfalls kein Bild, das man in einer Galerie aufhängt.

Nr. 134. W. v. d. Velde. Bewegte See. Nr. 284 des Kataloges. Daß dieses Bild mit dem großen Meister etwas zu thun habe, wird doch wohl auch in der Versicherungsgesellschaft des Herrn Proelß nicht geglaubt.

Nr. 135. F. Moucheron. Felsige Landschaft. Nr. 286 des Kataloges. Schwaches Machwerk.

Nr. 136. J. Hackaert. Gebirgige Landschaft. Nr 287 des Kataloges. Neueres Pasticcio.

Nr. 137. Jan van der Heyde. Ansicht eines Schlosses. Nr. 288 des Kataloges. Ebensowenig ein v. d. Heyde als Nr. 289, aber als Imitation doch weit besser.

Nr. 138. S. Rombouts. Holländische Parkansicht. Nr. 292 des Kataloges. Eins von den wenigen interessanten Bildern mit echter Signatur, das einen weit besseren Platz verdient.

Nr. 139. P. Bout. Strand von Scheveningen. Nr. 296 des Kataloges. Gekauft 1874 in Frankfurt a. M. für 1420 Fl. Der Preis ist exorbitant. Die Luft des sonst guten Bildes ist geschunden.

Nr. 140. Pieter van der Hulst. Holländisches Dorf. Nr. 297 des Kataloges. Falsche Signatur. Willkürliche Benennung. Schwaches Bild.

Nr. 141. A. Klomp. Herde bei einem Dorfe. Nr. 306 des Kataloges. Gefälschte Signatur. Neues Bild.

Nr. 142. A. Cuyp. Brustbild eines Knaben. Nr. 308 des Kataloges. Das gute Bildnis dem Cuyp zuzuschreiben, ist kein Grund vorhanden.

Nr. 143. J. Asselyn. Brunnen am Eingang einer Höhle. Nr. 309 des Kataloges. Das Bild ist eine Fälschung nach dem Kupferstich.

Nr. 144. P. Wouwerman. Halt von fünf bewaffneten Reitern. Nr. 310 des Kataloges. Gekauft vom Frankfurter Kunstverein für 9000 Fl. Das ist sehr böse. Das Bild ist eine elegante französische Fälschung. Man studire das Laub, den Huflattich im Vordergrunde und das moderne Köpfchen der jungen Frau, welche der Soldat beim Rock gefaßt hält.

Nr. 145. Derselbe. Bauer, der ein Pferd anschirrt. Nr. 312 des Kataloges. Kein Wouwerman.

Nr. 146. N. Berghem. Bergige Landschaft bei Sonnenaufgang. Nr. 315 des Kataloges. Dieses ist eine der stärksten Illusionen, daß Bilder des Meisters so aussehen.

Nr. 147. M. d'Hondecoeter. Ein Hahn verteidigt eine Henne. Nr. 318 des Kataloges. Gekauft in Paris für 3266 Fl. Hondecoeter muß die Autorschaft entschieden ablehnen.

Nr. 148. Adriaen van de Velde. Hirt und Hirtin am Brunnen sitzend. Nr. 319 des Kataloges. Auch dieser Wahn muß schwinden. Man werfe nur einen Blick auf den Hund links von der Frau.

Nr. 149. W. Romeyn. Ochsen und Schafe. Nr. 321 des Kataloges. Falsche Signatur. Kein Romeyn.

Nr. 150. S. v. d. Does. Knabe und Mädchen, die ihre Herde an einen Brunnen führen. Nr. 324 des Kataloges. Schwache Imitation.

Nr. 151. D. v. Bergen. Landschaft. Nr. 326 des Kataloges. Hier ist wenigstens nur die Signatur gefälscht.

Nr. 152. Vonk. Nr. 327 des Kataloges. Ganz willkürliche Benennung.

Nr. 153. C. de Heem. Früchte und Küchenkräuter. Nr. 331 des Kataloges. Gefälschte Signatur. Kein de Heem. Viel später.

Nr. 154. Derselbe. Blumen und Früchte. Nr. 332 des Kataloges. Falsche Signatur. Kein de Heem.

Nr. 155. W. Kalf. Gefäße. Nr. 333 des Kataloges. Das Bild hängt so hoch, daß ein Urteil über die Signatur nicht möglich ist. Bis man mir nachweist, daß Kalf je ein so unverstandenes Weißzeug gemalt hat, bestreite ich die Echtheit des Bildes.

Zum Schluß noch einige deutsche Bilder, welche in diesen Rahmen gehören.

Nr. 156. J. H. Roos. Italienische Landschaft. Nr. 349 des Kataloges. Trotz der Signatur, deren Falschheit gar nicht zweifelhaft ist, kein Roos.

Nr. 157. Derselbe. Italienischer Pferdestall. Nr. 350 des Kataloges. Ebensowenig und sehr schwach.

Nr. 158. Derselbe. Zigeuner halten bei einer römischen Ruine. Nr. 352 des Kataloges. Auch dieses kein Roos.

Nr. 159. A. Mignon. Toter Hahn. Nr. 354 des Kataloges. Daß man in der Vaterstadt des Meisters diesem einen falsch signirten Hahn von gräulicher Glätte, Härte und Kälte zumutet, ist eine Pietätlosigkeit.

Nr. 160. Derselbe. Früchtestück. Nr. 355 des Kataloges. Die Signatur ist jedenfalls falsch. Wäre das Bild ein Mignon, so wäre es der schwächste, den ich kenne, und nicht würdig als einziger Vertreter des sehr bedeutenden Künstlers im Museum seiner Vaterstadt zu hängen.

Die ernsten Männer werden nunmehr wohl erkennen, daß hier ein schwerer Fall vorliegt, und daß sie sehr wenig berechtigt waren, mir eine so geringe wissenschaftliche und moralische Festigkeit bei der Unternehmung meines Angriffes zuzutrauen. Von einem Manne, der in seinem Sachverständnis auf einem etwas hohen Pferde sitzt, erhielt ich ein zurechtweisendes Schreiben, in welchem er mir vorwirft, die Sache unnütz aufgebauscht zu haben. Die kleinen Schwächen der interessanten Galerie seien ja in Fachkreisen längst bekannt. Ich bitte von jetzt ab um etwas mehr Vorsicht. Indem ich mich zur wissenschaftlichen Analyse jedes von mir angefochtenen Bildes erbiete, kann ich die Akten vorläufig mit dem Bewußtsein schließen, daß ich meine Pflicht gethan habe.

Theodor Levin.

Kunstlitteratur und Kunsthandel.

Jäger, H., Gartenkunst sonst und jetzt. Handbuch für Gärtner, Architekten und Kunstliebhaber. gr. 8. 529 S. mit 245 Abbild. Berlin, Paul Parey.

γ.— Wer kunstgeschichtliche Studien treibt, weiß, welche Bedeutung der Gartenkunst als Anhängsel der Architekturgeschichte zukommt. In den letzten Jahren ist uns von verschiedenen Seiten über diese Kunst Belehrung geboten worden, und über die Bestrebungen auf diesem Gebiete in Frankreich, in Holland und in England seit dem 17. Jahrhundert sind wir nicht schlecht unterrichtet. Anders steht es mit der Gartenkunst des Mittelalters und des Altertums. Hier sind wir auf dürftige litterarische Denkmale zumal angewiesen, hier muß der geschulte Philologe den Griffel des Historikers führen. Der Verfasser des vorliegenden Buches scheint keine Ahnung von diesen Schwierigkeiten gehabt zu haben; sonst hätte er uns gewiß nicht ein so unkritisches Ragout von Kollektaneen, wie sie ihm die Lektüre sogenannter kulturhistorischer Romane entgegenbrachte, vorgesetzt, unter dem Vorwande, Gartenkunstgeschichte zu schreiben. Bulwers, Robert Hamerlings, Oskar Linke's, Georg Ebers', Richard Voß', Ernst Ecksteins Romane, Märchen und Studien, dazu die populären Bücher J. v. Falke's sind recht schwache Grundlagen für eine Geschichte der antiken Gartenkunst; und nur der Umstand, daß es dem Verfasser bei der Bearbeitung des Mittelalters an einer gleichgroßen Fülle angenehmen und ähnlich gediegenen Lesestoffes gebrach, hinderte ihn, seinen Vortrag zu verbreitern. Daß die seltsamsten Mißverständnisse und offenbaren Irrtümer bei solchem Studienmaterial, das „beim Lesen von Büchern und Zeitschriften zusammengetragen wurde“, unterlaufen, ist selbstverständlich. Wenn wir vom modernen Kunsthistoriker eine Kenntnis der Gartenkunst verlangen, so ist es nur billig zu fordern, daß sich der geschichtschreibende Gartenkünstler im Gebiete der Kunsthistorie wenigstens eine allgemeine Übersicht verschaffe. Sie hat dem gewiß in der Litteratur umsichtigen und vielbelesenen Verfasser leider nicht zu Gebote gestanden, und so müssen wir uns auch bei der Schilderung der modernen Kunst die seltsamsten Vergewaltigungen gefallen lassen. Offenbar ist der Verfasser ein besserer Hortologe als irgend etwas anderes, und was er als Fachmann da vorbringt, muß der Beurteilung seiner Kollegen überlassen werden. Für uns liegt der Wert des dicken Buches in der Illustration, die für die Gartenkunst der neueren Zeit (nur für diese) viel Gutes darbietet.

Todesfälle.

Sn. **Dr. Hermann Theobald Petschke**, der langjährige Vorsitzende im Vorstande des Leipziger Kunstvereins, ist am 28. Januar im dreiundachtzigsten Lebensjahre gestorben. Petschke gehörte zu den seltenen Männern, denen die Förderung idealer Zwecke Herzenssache und Lebensaufgabe ist. Auf musikalischem Gebiete hat er sich als Liederkomponist einen hochgeachteten Namen gemacht, für die Pflege und Förderung der öffentlichen Kunstinteressen seiner Vaterstadt Leipzig war er rastlos bemüht, und die Anerkennung seiner großen Verdienste um das städtische Museum fand ihren Ausdruck in der Verleihung des Ehrenbürgerrechts der Stadt Leipzig. Wie im Leben so bewährte er auch im Tode seine

edle Gesinnung und seinen treuen Bürgersinn, indem er den größten Teil seines Vermögens, an 450000 Mark, der Stadt zur Ansammlung eines Kapitals von 500000 Mark vermachte, dessen Zinsen künftig zur Vermehrung der städtischen Kunstsammlung verwendet werden sollen.

Ausgrabungen und Funde.

x.— **Über die Wiederauffindung des Kabirion bei Theben in Böotien**, über welche in Nr. 15 berichtet wurde, entnehmen wir nachfolgende Mitteilung dem Centralblatt für Bauverwaltung: Mit Zustimmung der griechischen Regierung hat das Kaiserl. Deutsche Archäologische Institut die erforderliche Ausgrabung übernommen, um eine gewissenhafte Verzeichnung aller Fundthatsachen zu ermöglichen, die Funde selbst vor jeder Zersplitterung zu bewahren und Pläne der erhaltenen Reste, sowie Abbildungen der gemachten Funde anzufertigen. Die in der Mitte des Dezembers v. J. begonnenen und noch fortdauernden Ausgrabungen haben bereits glänzende Ergebnisse geliefert. Der Tempel mit der Opfergrube ist gefunden worden, aber noch nicht ganz freigelegt, so daß sein Grundriß noch nicht vollkommen klar ist. Die Opfergrube war bis oben hin mit Schenkelknochen angefüllt. Tiefer als der Tempel, welcher nach den zu Tage gekommenen Architekturgliedern dem 4. oder 3. Jahrhundert angehört, wurde eine ältere, mit archaischen und aus gut griechischer Zeit stammenden Gegenständen überreich angefüllte Schuttschicht ausgebeutet. Sehr viele Weihegaben fanden sich vor, darunter mehrere Hundert kleiner, zum Teil sehr schöner und mit Inschriften versehener Bronzestiere, mehr als 50 Vasen mit Inschriften und zahllose kleine Terrakotten (Menschen, Stiere, Schweine, Schafe und dergl.). Auch Steininschriften fehlen nicht. Ein sehr wichtiges Fundstück bildet eine große schwarzfigurige Vase, auf welcher „der Kabir", „sein Sohn" und mehrere andere Figuren dargestellt und durch Inschriften benannt sind. Für den Kabirenkultus ist diese Abbildung von großem Werte; eine ganze Menge der Einzelfunde, welche bisher nicht erklärt werden konnten, erhalten nun mit einem Male eine sichere Erkärung. Diese Wiederauffindung eines mit Mysteriendienst verbundenen Heiligtums ist um so wichtiger, weil infolge der von Conze vor einigen Jahren gemachten schönen Entdeckung und Veröffentlichung zweier Kabirentempel auf Samothrake — eines älteren und eines jüngeren Baues — bereits wertvolles, zur Vergleichung dienliches Material vorliegt. Voraussichtlich wird nunmehr eine der schwierigsten und seit längerer Zeit schwebenden archäologischen Streitfragen über das Wesen jener mit den „großen Göttern" verbundenen Dämonen eine wesentliche Förderung erfahren.

Preisverteilungen.

*** **Bei der internationalen Konkurrenz um ein Nationaldenkmal für Indianopolis** in Nordamerika hat der Berliner Architekt Bruno Schmitz den ersten Preis erhalten. Das Komitee hat auch mit ihm Verhandlungen wegen Ausführung des Denkmals angeknüpft.

Sammlungen und Ausstellungen.

A. R. **Der Münchener Landschaftsmaler Karl Heffner** hat bei Eduard Schulte in Berlin eine Sonderausstellung von Gemälden und Skizzen veranstaltet, durch welche seine künstlerische Eigenart und Bedeutung zum erstenmal weiteren Kreisen bekannt wird. Da Heffner sein Absatzgebiet fast ausschließlich in England hat, sind seine Gemälde meist direkt von der Staffelei nach London gegangen und in Deutschland selten zur Ausstellung gelangt. Wir erinnern uns nur, auf der Münchener internationalen Ausstellung zwei Landschaften von ihm, eine holländische und ein Motiv von Guildford in England, gesehen zu haben, welche das Gepräge der französischen Meister des paysage intime tragen, und diese und ihre deutschen Geistesverwandten, Rousseau, Diaz, Dupré, Daubigny, Corot, Lier, Baisch, Wenglein, Schindler, Munthe u. A. gaben auch der von ihm zusammengestellten „Kollektion Heffner", welche 1883 einen der anziehendsten Teile des Glaspalastes bildete, das Gepräge. Karl Heffner, welcher 1849 in Würzburg geboren wurde, war ursprünglich Musiker, und erst in München wurde er durch den Umgang mit hervorragenden Künstlern veranlaßt, sich der Malerei zu widmen. Er bildete sich unter der Leitnng von Lier und Stademann, und seit dem Anfang der siebziger Jahre, wo er zuerst Reisen nach England machte, die er seitdem häufig wiederholte, lernte er in den dortigen Galerien auch die Werke von Rousseau, Corot, Troyon, Diaz u. s. w. kennen, deren Studium neben demjenigen der englischen Natur einen entscheidenden Einfluß auf ihn gewann. Die Gemälde und Skizzen, die er ausgestellt hat, etwa fünfzig an der Zahl, sind scharf ausgeprägte Stimmungsbilder, in welchen sich die außerordentliche Virtuosität Rousseau's, auch die leisesten Regungen der Naturseele mit flüssigem Pinsel festzuhalten und die zartesten Reflexe von Luft und Licht auf stehenden und fließenden Gewässern, jede Bewegung und Gestaltung der Atmosphäre koloristisch zu versinnlichen, mit der tiefen Innerlichkeit, der dichterischen Subjektivität Liers vereinigt. Heffner geht aber noch insofern über beide hinaus, als er auf Strenge und Sicherheit der Zeichnung hält und eine stärkere plastische Wirkung der Einzelformen erreicht. Seine Bilder zerfallen in drei Gruppen. Die erste behandelt englische Motive aus Windsor und Umgebung, Guildford und Südwales zur Frühjahrs- und Herbstzeit, fast immer so gewählt, daß eine ruhige Wasserfläche und feine Nebel im Hintergrunde die koloristischen Hauptaccente abgeben, die zweite besteht aus Skizzen vom Ostseestrande bei Prerow, und die dritte, die durch ihre Stoffe interessanteste, führt in ein von Malern noch wenig betretenes und ausgebeutetes Land, in jenen Teil der Campagna, welcher sich von Rom westwärts bis Ostia erstreckt. Die Isola sacra, das von den beiden Tiberarmen an der Mündung gebildete Alluvium, die Umgebung des Badeortes Fiumicino und die Via Cassia sind die Gegenstände von Heffners Schilderungen, aber nicht zur Frühlingszeit, wenn eine üppige Vegetation, ein reicher Blumenflor die Insel und die Heiden bedeckt, sondern zur Winterszeit, wenn eine trübe Melancholie über den nur von wenigen dürren Bäumen belebten Ebenen schwebt, welche diesen Gegenden den Charakter des nordischen Spätherbstes giebt. In der Abstufung der verschiedensten grauen und braunen Töne hat Heffner eine bewunderungswürdige Meisterschaft entfaltet.

Vermischte Nachrichten.

H. A. L. **Die königl. Gemäldegalerie in Dresden** hat das von der letzten akademischen Ausstellung in Berlin her bekannte Gemälde von Gabriel Max: „Vater unser" erworben und damit eine Lücke in dem Bestande der Abteilung moderner Bilder in ziemlich glücklicher Weise ergänzt, wenn auch das angekaufte Bild nicht zu den besten Leistungen des Künstlers zu rechnen ist. Für das Kupferstichkabinet ist es gelungen, noch kurz vor dem Tode Oskar Pletschs eine Anzahl seiner Originalarbeiten zu erwerben. Man hofft, daß es möglich sein werde, nach Schluß der von der Nationalgalerie in Berlin geplanten Sonderausstellung seiner Werke auch in Dresden eine solche zu stande zu bringen.

Sn. **Die Begründung eines Kunstgewerbemuseums in Köln** ist nach langen Bemühungen den Freunden dieses Unternehmens endlich gelungen. Am 30. Januar traten im Hansasaale des Rathauses eine Anzahl kunstsinniger Bürger der Stadt zu einem Kunstgewerbeverein zusammen, der sich die Pflege des Kunsthandwerks sowie die Verbreitung und Belebung des bezüglichen Kunstsinnes zur Aufgabe stellt und seine Ziele namentlich durch Bereicherung der Sammlungen des Museums zu erreichen sucht. Den ersten Anstoß zur Gründung dieses Vereins bezw. zur Schaffung eines Kunstgewerbemuseums hat der Gewerbeverein für Köln und Umgegend gegeben. Die Stadtverordnetenversammlung, welche sich den Bestrebungen sofort in erfreulichem Maße günstig zeigte, verhandelte die Angelegenheit in mehreren Sitzungen und erklärte sich bereit, ein passendes Lokal für das geplante Museum bereitzustellen und die im Museum Wallraf-Richartz enthaltenen Gegenstände des Kunstgewerbefleißes in dieses überzuführen, falls das Komitee, welches die Sache eifrig in die Hand genommen hatte, eine Summe von 50000 Mark für besagten Zweck aufbringen werde. In der vorerwähnten Versammlung konnte die hocherfreuliche Mitteilung gemacht werden, daß die Bestrebungen des Ko-

mitees in der ganzen Bürgerschaft Anklang und vielfache Beteiligung gefunden und daß sich bis jetzt in die rundgegebenen Listen bereits 169 Personen als Mitglieder des Vereins eingezeichnet haben mit einem einmaligen Beitrage von 52107 Mk. und 2893 Mk. Jahresbeiträgen. Nach Annahme der Satzungen, wählte die Versammlung den Ausschuß. Dieser besteht aus den Herren: Ingenieur V. Berghausen, Schlossermeister Hall jr., Gabriel Hermeling, Freiherr Alb. v. Oppenheim, Heinrich Pallenberg, Baurat Pflaume, Direktor Rauter (Ehrenfeld), Direktor Romberg, Domkapitular Schnütgen, Franz Schultz (Deutz), Bankier Heinr. Stein und Bürgermeister Thewalt. Als geborene Mitglieder werden dem Ausschuß, der selbst seinen Vorstand zu bilden hat, angehören: der Oberbürgermeister der Stadt Köln, ein Stadtverordneter und der Direktor des Kunstgewerbemuseums, zu welchem, wie wir kurz vor Ausgabe der Nummer erfahren, der Mitherausgeber d. Bl., Arthur Pabst gewählt worden ist. Jeder, der einen Jahresbeitrag von mindestens 10 Mk. bezahlt, wird stimmberechtigtes Mitglied des Vereins und hat das Recht, an den Verhandlungen und Abstimmungen in den Hauptversammlungen teilzunehmen, die Ausstellung ohne Zahlung von Eintrittsgeld zu besuchen und die Sammlungen der Museumsordnung entsprechend zu benutzen. Außerordentliche Mitglieder ohne Stimmrecht können die Mitglieder der Innungen und sonstiger gewerblicher Genossenschaften werden, wenn sie einen Jahresbeitrag von wenigstens 5 Mk. zahlen.

x. — **Monumentalbrunnen in Kiel.** Die Stadt Kiel beabsichtigt aus Anlaß der Vermählung des Prinzen Heinrich mit der Prinzessin Irene auf dem inneren Schloßhofe einen monumentalen Brunnen zu errichten. Mit dem Entwurf zu diesem Denkmal wurde Professor Lürssen betraut. Das von ihm vorgelegte Modell zeigt ein dreifach gegliedertes Becken mit einem Brunnenstock, dessen Sockel die Brustbilder des hohen Paares und dessen Allianzwappen ziert, während auf der Höhe desselben die Figur der Kilia Platz gefunden hat, welche in der Ausführung überlebensgroß gedacht ist.

⁂ **Die Marmorbüste des verstorbenen Sekretärs des deutschen archäologischen Instituts in Rom, W. Henzen,** ist am 27. Januar auf dem Kapitol zu Rom feierlich enthüllt worden.

⁂ **Der Vertrag wegen Ausführung des Abt-Denkmals für Braunschweig** ist mit dem Bildhauer Prof. Echtermeier abgeschlossen worden, welcher sich für 26000 Mk. zur Ausführung des gesamten Denkmals einschließlich des Postaments und des Gitters verpflichtet hat.

x.— **Der Ausschuß des Hutten-Sickingen-Denkmalkomitees** hat in seiner kürzlich in Kreuznach abgehaltenen Generalversammlung beschlossen, den Guß der Denkmalsgruppe an die Gießerei Lauchhammer zu vergeben. Da der Guß der Gruppe mindestens zehn Monate Zeit erfordert, so kann leider nicht, wie ursprünglich beabsichtigt war, am 21. April d. J., dem 400jährigen Geburtstage Ulrich v. Huttens, die Enthüllung des Denkmals stattfinden; man beschloß aber, am Dienstag nach dem Pfingstfeste eine feierliche Grundsteinlegung vorzunehmen, und wählte einen besonderen Ausschuß für die Vorbereitung dieser Feier. Bezüglich des Sockels wurde beschlossen, für denselben nicht Granit, sondern ein billigeres Material, z. B. Sandstein zu verwenden. Wie Prof. Dr. Gneist brieflich mitteilte, hat der Kaiser noch einen weiteren Beitrag für das Denkmal in Aussicht gestellt.

Druckfehler.

Spalte 245, Anm. 2 hat bei dem Worte „Damals“ die Anm. 1 zu beginnen.

Zeitschriften.

Gewerbehalle. 2. Heft.
Details von der Jeverschen Decke. Von Otto Haeberle. — Schmiedeeiserne Dreifüsse. Von Emil Bopst. — Zierschrank u. Arbeitstisch. Von F. C. Nillius. — Grabmal in Stuttgart. Von Lambert u. Stahl. — Vertäfelung aus einem Lübecker Privathaus. Von N. Wendt. — Stoffmuster. Aufgenommen von A. Lehmann.

Revue des arts décoratifs. Nr. 7.
La 9e exposition de l'union centrale des arts décoratifs. Von Lucien Magne. (Mit Abbild.) — Le montage à cire perdue. Von Louis Courajod.

The Academy. Nr. 820.
The royal Academy. Von Claude Phillips. — Egypt exploration fund.

Inserate.

Künstlerische Kräfte suchen zur Begründung eines umfangreichen

Kunst- und Schau-Unternehmens

in den Prachtsälen des Castan'schen Panoptikums in der Kaisergalerie zu Berlin einen Kapitalisten und Mitunternehmer. Offerten an Herrn **Rudolf Mosse, Berlin** S. W. unter Chiffre **J. U. 8939.**

Verlag von Felix Bagel in Düsseldorf.

Zur Frage der Bilderfälschung.

Von Professor **Theodor Levin.**

Preis Mk. 1.20.

Kunsthandlung Hugo Grosser, Leipzig. Alleiniger Vertreter mit vollständigem Lager der Photographischen Anstalt von **Ad. Braun & Co.** in Dornach. **Kataloge. Musterbücher. Auswahlsendungen. Einrahmungen.** (25)

Kunsthandlung Hugo Grosser, Leipzig. Schnellste Besorgung aller Photographien und sonstiger Kunstsachen des In- und Auslandes, namentlich der schönen und billigen **Italienischen Photographien. Kataloge. Auswahlsendungen. Einrahmungen.** (25)

Gemälde alter Meister.

Der Unterzeichnete kauft stets hervorragende Originale alter Meister, vorzüglich der niederländischen Schule, vermittelt aufs schnellste und sachverständigste den Verkauf einzelner Werke, wie kompl. Sammlungen und übernimmt Aufträge für alle grösseren Gemäldeauktionen des In- und Auslandes.

Berlin, W.,
Potsdamerstrasse 3. **Josef Th. Schall.**

Neuer Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Die Münchener Malerschule

in ihrer Entwickelung seit 1871. Von Dr. **Adolf Rosenberg.** Mit vielen Porträts und anderen Textillustrationen und 23 Kupferlichtdrucken und Radirungen. 1887. gr. 4. br. 18 M.

Dieses durchweg fein und geschmackvoll ausgestattete Werk aus der Feder des bekannten Kunsthistorikers ist in zwei Ausgaben in reichem Einbande zu haben:

Ausgabe I. mit Kupfern auf chines. Papier mit Goldschnitt geb. 27 M.
Ausgabe II. mit Kupfern auf weissem Papier und glattem Schnitt 20 M.

Die Renaissance in Belgien und Holland

Originalaufnahmen von **Franz Ewerbeck**
unter Mitwirkung von **Alb. Neumeister, Emile Mouris u. H. Leeuw.**

I. Band. (Breda, Antwerpen, Dortrecht, Mecheln, Ypern, Haag.)
II. Band. (Hal, Audenarde, Loewen, Gouda, Haarlem, Leyden, Enkhuizen, Franecker, Suerbempte, Léau, Brügge, Delft.)
III. Band. (Herzogenbusch, Zaltbommel, Nymwegen, Utrecht, Arnheim, Venlo, Kampen.)

Jeder Band hat 8 Lieferungen mit je 12 Tafeln und kostet geb. 36 M. Preis der Lieferung 4 M. — Es erscheint noch ein IV. Band.

Geschichte der Holzbaukunst

in Deutschland. Von **Carl Lachner.** I. Teil: **Der norddeutsche Holzbau.** Mit 4 Farbendr. u. 182 Textillustr. Hoch 4. br. 10 M. — II. Teil: **Der süddeutsche Ständerbau und der Blockbau.** Mit 1 Radirung und 161 Textillustr. Hoch 4. br. 8 M. Beide Bände zusammen geb. 20 M.

Für Kunstfreunde.

Der neue Katalog der **Photographischen Gesellschaft, Berlin** (enthaltend religiöse, historische, allegorische Genre-, Jagd- und Sportbilder, Galerie- und Prachtwerke etc.) mit 4 Photographien, 1 Gravure und zahlreichen Illustrationen ist erschienen und durch jede Buchhandlung, oder direkt von der Photographischen Gesellschaft gegen Einsendung von 50 Pfg. in Freimarken zu beziehen. (9)



Tanagra-Figuren.

Katalog mit 20 Illustrationen dieser „köstlichsten Publicationen des Kunsthandels" versendet gratis und franco

Fritz Gurlitt,
Kunsthandlung.
Berlin W.,
29 Behrenstrasse.

Ein 21jähriger, in

kunstgewerblicher

Beziehung praktisch und **theoretisch gebildeter**, auch kaufmännisch befähigter **Mann,** mit Sprachkenntnissen, sucht in großer Stadt eine **geeignete Stelle** an einem **Kunstgewerbemuseum,** als **Lehrer für altertümliche Schnitzereien** (Kerbschnitt), an **Schülerwerkstätten** oder dgl. mehr. Prima Referenzen u. Probe-Arbeiten zur Verfügung.
Off. **J. M. B. postlagernd Ruhrort.**

Carl Triepel
KUNSTHANDLUNG, BERLIN
Jerusalemerstr. 13, am Dönhofsplatz.
Gemälde und Handzeichnungen alter Meister.
(12)

Th. Salomons Kunsthandlung, Dresden,
Waisenhausstr. 28.
Kauft und übernimmt den Verkauf wertvoller Originalgemälde, alter und neuer Meister. Handzeichnungen, Aquarelle und Kupferstiche. — Aufträge für obige Kunstwerke werden erbeten. Bedingungen höchst kulant. (5)

Allgemeiner Porträt-Katalog.

Sammlung von **10 000** Porträts berühmter Personen aller Zeiten u. Länder, mit genauen **biograph.** und **künstler.** Angaben.

Erschienen: Heft 1—5
(A—St.) à 50 Pf.

Billigste Preise! Der Katalog ist zu beziehen von der Buchhandlung **A. Lutz** in Hanau a. M. Von derselben ist gratis u. franko zu haben: Katalog über 3872 alte Städteansichten.

Hierzu zwei Beilagen: Von Carl Graeser in Wien betr. Quellenschriften für Kunstgeschichte etc. und E. A. Seemann in Leipzig betr. 300 Tafeln zum Studium des Deutschen Renaissance- und Barockstils.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von August Pries in Leipzig.

23. Jahrgang. 1887/88.

Kunstchronik

Nr. 19. 16. Februar.

Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

Herausgeber:

Carl v. Lützow (Wien, Theresianumgasse 25.) und Arthur Pabst (Berlin, W. Kurfürstenstraße 3.)

Expedition:

Leipzig: E. A. Seemann, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. Kühl, Jägerstr. 73.

Die Kunstchronik erscheint von Oktober bis Ende Juni wöchentlich, im Juli, August und September nur aller 14 Tage und kostet in Verbindung mit dem Kunstgewerbeblatt halbjährlich 6 Mark, ohne dasselbe ganzjährlich 8 Mark. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler in Leipzig, Wien, Berlin, München u. s. w. an.

Zur Stuttgarter Gemäldegalerie.

I.

Da zur Zeit eine Neubearbeitung des Katalogs der Gemäldesammlung des königl. Museums der bildenden Künste in Stuttgart im Gange und es vielleicht noch Zeit ist, einigen in den bisherigen Verzeichnissen dieser Sammlung eingewurzelten Irrtümern für die Zukunft zu begegnen, gebe ich im Folgenden aus alter Vertrautheit mit der Stuttgarter Galerie einige Bemerkungen, nicht ohne sie vorher mit den mir freundlich zur Verfügung gestellten Notizen von W. Bode und A. Bredius verglichen zu haben. Abgesehen von einigen Fällen, in welchen unsere Ansicht über die betreffenden Gemälde auseinander geht (ich werde dieselben ausdrücklich anführen), stellte sich eine erfreuliche Übereinstimmung unserer Beurteilung heraus — ein Umstand der den Verfasser des Stuttgarter Katalogs vielleicht veranlassen wird, die nachfolgenden Änderungsvorschläge bei seiner Arbeit nachzuprüfen und eventuell zu benutzen, wenngleich wir leider in der Lage waren, den Wert einzelner Gemälde gegenüber der bisherigen Schätzung herabzumindern.

Ich schließe mich in der Nummernfolge dem provisorischen Katalog von 1885 an, dem neuesten, der meines Wissens existirt.

Nr. 12. Der Name Regillo da „Pardenone" ist wohl nur ein Druckfehler. Die unter dieser Nummer verzeichnete Judith dürfte eher von Varotari, genannt Padovanino, als von Pordenone sein.

Nr. 14. Diese heil. Familie steht dem Bordone näher als dem Palma.

Nr. 20. Madonna mit Kind — dem Carpaccio nahe verwandt.

Nr. 32. Die hier Dargestellte ist nicht die heil. Barbara, sondern die heil. Ursula, was aus dem Pfeil ersichtlich, den sie in der Hand hält.

Nr. 63. Diese sehr lebendige und farbige Darstellung des Zinsgroschens ist nicht von Caravaggio, sondern ganz überzeugend von Pietro della Vecchia.

Nr. 103. Das Brustbild eines Jünglings ohne weiteres dem Moretto zuzuschreiben, ist bedenklich.

Nr. 210. Vertreibung aus dem Paradies, nicht van Dyck, sondern wohl Theodor Boeyermans (Bode) und P. Boel, von letzterem die Tiere.

Christus als Knabe im Tempel lehrend, ein vor mehreren Jahren neu angekauftes Gemälde, bis jetzt, so viel ich sehe, noch nicht in den Katalog aufgenommen, ist als altniederländische Schule bezeichnet und in dem neuen Saal der Niederländer aufgehängt, während es doch ein Italiener ist und zwar Defendente Ferrari, dessen Monogramm überdies noch deutlich darauf steht.

Nr. 255. Landschaft mit der Flucht nach Ägypten, nicht Poelenburg, sondern D. van der Lisse (Bredius).

Nr. 256. Eine Waldgegend, im Katalog als Pynacker, auf dem dem Bilde angehängten Schildchen dagegen als Pinacker bezeichnet, aber weder das eine noch das andere.

Nr. 259. Geflügel, auf dem Schildchen Hondeköter, auf dem von Nr. 264 sogar Hondeköler genannt, wie denn überhaupt auf den Stuttgarter Schildchen drollige Dinge zu lesen sind.

Nr. 261 und 266. Bildnisse eines Mannes und

einer Frau, holländische Schule, nicht D. Teniers der ältere.

Nr. 271. Brustbild eines älteren Mannes, nicht Lievens, sondern deutsche Schule (Bredius).

Nr. 274. Bauern führen einem Herrn ein Pferd vor, nicht Wouwerman, sondern Querfurt. Ähnlich Bredius, der das Bild ein deutsches Pasticcio nennt, während Bode es kurzweg als Kopie bezeichnet und auf das Original in der Galerie Liechtenstein hinweist.

Das Gleiche gilt von Nr. 278, nur daß hier kein Original nachgewiesen ist.

Nr. 287. Bildnis einer Frau, nicht van der Helst, sondern nach Bode P. Miereveld, nach Bredius der jüngere Pourbus.

Nr. 292. Brustbild eines jungen Mannes, nicht Miereveld, sondern Art des Geldorp Gortzius (Bredius).

Nr. 297. Bildnis einer jungen Frau, wohl kein Metsu, aber sehr schönes Werk; vielleicht ein trefflicher Moreelse (Bredius).

Nr. 308. Männliches Bildnis, nicht Karel de Moor, sondern Art des Abraham de Vries, um 1640 (Bredius).

Nr. 310. Auferweckung des Lazarus, kann von dem leidigen „Unbekannt" befreit und mit voller Bestimmtheit dem Jakob de Wet gegeben werden.

Nr. 311. Ein Musiker. Bredius bezweifelt mit Recht die Autorschaft des Brekelenkam und giebt das Bild dem Abr. v. d. Hecke, doch mit Fragezeichen.

Nr. 313. Betender Eremit, nicht von Leonard Bramer, sondern ganz deutlich Q. B. 1655 bezeichnet, also von Brekelenkam.

Nr. 332. Bildnis eines reichgekleideten Knaben, nicht Rembrandt, sondern ohne Zweifel Govert Flinck. Sehr anziehendes Werk.

Nr. 334. Landschaft, echter aber etwas ruinirter A. v. d. Neer.

Nr. 340. Waldlandschaft. Nicht Waterloo, sondern wohl J. Looten (Bode, Bredius).

Nr. 341. Einsiedler. Nicht Schalcken, sondern anders bezeichnet, doch unleserlich.

Nr. 347. Waldlandschaft mit Staffage. Nicht von Jacob van Ruisdael I., sondern nach Bode Fabrik, nach Bredius vielleicht J. v. Ruisdael II., mit Figuren in der Art des Esselens.

Nr. 348. Bildnis einer älteren Frau. Nicht Rembrandt, sondern Verspronck.

Nr. 351. Landschaft. Dieses sehr mäßige Werk des vorigen Jahrhunderts Hobbema zu nennen, ist eine starke Versündigung an dem großen Namen.

Nr. 352. Pferde werden bei einem Brunnen getränkt. Bode denkt hier an B. Gael, Bredius an Pieter Wouwerman, während ich es mit dem Katalog als Schule des Philips W. lassen würde.

Nr. 354. Landschaft mit mythologischer Staffage. Nur die Figuren sind von Poelenburgh oder aus seiner Schule, während die Hauptsache, die reizvolle kleine Landschaft, ganz deutlich G. d. Heusch f. bezeichnet ist.

Nr. 355. Landschaft. Nicht Moucheron, sondern Art des Swanevelt (Bredius).

Nr. 358. Bildnis eines Mannes mit einem Falken. Nicht Frans Hals; ob Adr. Hanneman?

Nr. 360 und 361. Landschaften, nicht von Jan van Kessel sondern von Klengel.

Nr. 362. Landschaft mit Allee. Fälschlich Hobbema bezeichnet, doch ein sehr gutes Bild. Ein leider unleserlicher Rest der alten echten Bezeichnung steht rechts unten neben dem Weg. Vielleicht von Joris van der Hagen, oder, wie Bode meint, ein später Johan van Kessel.

Nr. 363. Bildnis einer Frau, nach Bode dem Corn. de Vos nahestehend.

Nr. 367. Der Apostel Jakobus d. ä. Richtung des B. Zeitblom. Ebenso Nr. 382. Der Apostel Paulus.

Nr. 368. Weibliches Bildnis. Nicht Cranach selbst, sondern nur gute Schule.

Nr. 369 und 381. Kreuzigung und Auferstehung, sind im Katalog bescheidentlich der Schule H. Holbein d. ä. gegeben, während auf den Schildchen überraschenderweise der berühmte Sohn und sogar ohne Schule figurirt. Was soll man nun glauben?

Die Nummern 372, 373 und 405, biblische Darstellungen, sind von Bernhard Strigel, nicht von Barthel Schön.

Nr. 375. Maria. Der Meister von Sigmaringen, nicht „Unbekannt".

Nr. 393—395. Die Bildnisse der Gräfin Juditha von Flandern und ihres Gemahls, des Herzogs Welf von Schwaben nebst Darstellung einer auf die Stiftung des Klosters Weingarten bezüglichen Legende scheinen mir unter starkem altflandrischen Einfluß und zwar um 1460 entstanden zu sein. Jedenfalls sind sie nicht kurzweg als „schwäbische Schule" zu bezeichnen. Man wird dabei auch die Holzart zu beachten haben.

Nr. 409. Ich bin der Meinung, daß dies ursprünglich schöne, aber leider jetzt sehr verputzte angebliche Bildnis des Reformators Zwingli von der Hand des Mabuse und nicht des Holbein sei. Es ist auf Eichenholz gemalt.

Nr. 413. Altar mit Schnitzwerk und bemalten Flügeln. Dies Meisterwerk altdeutscher Kunst, ausgezeichnet durch ungewöhnlich gute Erhaltung, möchte

ich für ein frühes Werk des Martin Schaffner halten.

Nr. 414 und 416. Evangelisten und Heilige, gewiß oberdeutsch und nicht „Kölnische Schule“.

Nr. 418. Zwei männliche und zwei weibliche Köpfe, dem Bernhard Strigel verwandt, nicht „Unbekannt“.

Nr. 420. Predelle mit Christus und den Aposteln, nicht Augsburger, sondern Ulmer Schule.

Nr. 433. Altar, würde ich nicht „Unbekannter Meister“, sondern oberschwäbischer Monogrammist C. W. v. J. 1516 nennen.

Nr. 438 und 442. Man schreibt Burgkmair, nicht Burgmayer. Die angebliche Verwandtschaft dieser Gemälde mit ihm ist übrigens eine sehr entfernte.

Nr. 447. Männliches Bildnis, hat mit Holbein nichts zu thun.

Nr. 451. Ein für allemal: Cranach hieß nicht Sunder, sondern Müller.

Nr. 459 b. Christus am Kreuze. Nicht Mabuse, sondern ein schlagender Bernaert van Orley.

Nr. 462. Brustbild einer jungen Dame. Bredius denkt entfernt an Gesina Ter Borch; jedenfalls holländische Schule, nicht „Unbekannt“.

Nr. 463 und 503. Schlachtenbilder, sollen beide von Bourguignon sein. Sie hängen in der Sammlung unter einander. Man vergleiche — wer Blick hat, wird sehen, daß unmöglich diese beiden Werke von einer und derselben Hand sein können.

Nr. 465. Kleine Landschaft. Nach Bode nicht van Goyen, sondern P. Molyn um 1635/40.

Nr. 467. Nächtlicher Überfall. Nach Bredius nicht Egbert, sondern Adr. van der Poel.

Nr. 469. Kircheninneres, angeblich Steenwyk, doch rechts an einer Mauer ganz deutlich mit dem Monogramm — I B (verschlungen) bezeichnet, was nach Bredius Johannes Jur. van Baden bedeutet. Siehe Oud Holland, III. Ein ebenfalls bezeichnetes Architekturstück in der Sammlung Peltzer in Köln.

Nr. 472. Bauernstück. Nicht A. van Ostade, sondern vielleicht (?) Bartholomäus Molenaer (Bredius). Im Katalog ist diese Nummer als Kopie nach Ostade, auf dem Schildchen am Bilde selbst aber als Original angegeben, wie es denn überhaupt hier in einer Menge von Fällen vorkommt, daß die Angaben des Katalogs sich nicht mit denjenigen auf den Bilderrahmen decken.

Nr. 476. Landschaft, nicht von Pieter Brueghel d. ä., sondern von Momper.

Nr. 477 und 478. Diese dem Callot zugeschriebenen Bildchen sind Kopien nach seinen Stichen.

Nr. 480. Schlachtscene, angeblich Willem van de Velde, in Wahrheit aber Kopie nach Ph. Wouwerman.

Nr. 481 und 482. Hirtenbilder, sind Nachahmungen der Art Berchems, keine Originale.

Nr. 486. Landschaft mit Hirten und Herde, ein schwacher Mommers, wird im Katalog dem „Älbert Kuyp“ (sic!) und auf dem Rahmen des Bildes gar einem „Adelbert Knijp“ zugeschrieben.

Die Nummern 491, 492, 499, 500, Luft, Feuer, Erde, Wasser, sind nicht Originale, sondern Kopien nach J. Brueghel, die beiden ersten unbedeutend, die letzten gut.

Nr. 494. Seesturm, angeblich Zeeman, dürfte von Aernout Smit sein (Bredius).

Nr. 495. Brustbild eines Geharnischten, Art des Nic. Elias, nicht des van Dyck (Bredius).

Nr. 497. Der Einzug Christi in Jerusalem sehr interessantes Werk des Jan Sanders van Hemessen. Der Katalog nennt als Urheber den alten Pieter Brueghel.

Nr. 502. Bildnis einer Frau. Ist nicht von einem Engländer aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, sondern von einem Holländer um 1630!

Nr. 510. Ein Gelehrter im Studirzimmer, angeblich ein Original von Salomon Koning, doch nach Bredius nur Kopie.

Nr. 513 und 521. Raub der Proserpina und Bacchanal, nicht Otto Vaenius, sondern niederländische (?) Kopien nach einem Venetianer aus Bellini's oder Giorgione's Schule (Bode).

Nr. 511. Angeblich Studienkopf zu einer Kleopatra, ein abscheuliches Ding, das gar nicht in eine öffentliche Galerie gehört, wird auf dem Schildchen am Rahmen dem Rubens zugeschrieben!

Nr. 515. Seesturm, angeblich Bonavent. Peters, doch mit dem Monogramm B H L, letztere beide Buchstaben verbunden, bezeichnet.

Nr. 520. Holländischer Gemüsemarkt, wird von dem Katalog einem unbekannten S. van Vles zugeschrieben, während das Bild ganz deutlich S. v. Beest 164.. bezeichnet ist. Der Maler heißt Sybrand van Beest.

Nr. 526. Ein Gelehrter. Scheint Kopie nach Ger. Dou zu sein. Bredius denkt jedoch an Speeuw.

Nr. 528. Marine, nicht Zeeman, sondern Art des A. v. Antum (Bode).

Die Nummern 534, 545, 563, Bauernstücke angeblich von Cornelis Molenaer, sind alle von Jan Mienſe Molenaer.

Nr. 537. Bei dieser dem Brouwer zugeschriebenen Nummer gehen unsere Ansichten stark auseinander. Bode schwankt zwischen Jan Mienſe Molenaer und Lundens, wobei er bemerkt, daß das

Bild verdorben sei, Bredius denkt an Diepram, und ich halte es für eine Kopie.

Ähnlich divergiren unsere Meinungen bei Nr. 541, einem alten geldzählenden Mann, der ebenfalls Brouwer zugeschrieben ist. Wir lassen hier die Wahl zwischen der Art des J. M. Molenaer, des D. Ryckaert und des Egb. Heemskerck.

Nr. 533 und Nr. 542. Brustbilder eines Mannes und einer Frau, sind Seitenstücke, im Katalog benannt: Paul Stevensz, genannt Balamedes (diesen Spaß hat wohl ein sächsischer Setzer gemacht!). Den Meister anlangend, denkt Bode an die Weise des D. Teniers oder Gonzales Coques.

Nr. 544. Hirt und Hirtin mit Herde, angeblich Pieter van Laar, dürfte zweifelhaft sein.

Nr. 545. Eine Schule. Auf diesem Gemälde hat Bredius die Bezeichnung J. Molenaer gefunden, also würde es dem Jan Mienſe Molenaer zuzuschreiben sein. Ich selbst hatte mir notirt: Nachahmer des Jan Mienſe.

Nr. 550. Ein Reitergefecht, wieder dem unglücklichen „Paul Stevensz" zugeschrieben. In Wahrheit aber von Abr. v. d. Hoeven (van der Hoef).

Nr. 551. Landschaft mit einer Hirtin am Spinnrocken, von weidendem Vieh umgeben, ist nicht Original von du Jardin, sondern nur alte Kopie nach ihm.

Nr. 552. Anbetung der drei Könige nicht Ambrosius, sondern Frans Francken I. (Bode).

Nr. 553. Rauchende Bauern bei Trunk und Kartenspiel, Kopie nach D. Teniers.

Nr. 555. Arkadische Landschaft, nach Bode nicht Millet sondern Meyering.

Nr. 558. Tobias mit dem Engel in einer Landschaft, dem Hendr. van Balen zugeschrieben, ist ein sehr feines Werk des Barth. Breenbergh. Diese Umtaufe dürfte um so vertrauenerweckender sein, als Bode und ich dieselbe ganz unabhängig von einander vollzogen, was überhaupt bei all diesen Neubenennungen der Fall ist, auch bezüglich des Herrn Abraham Bredius.

Nr. 560. Die drei Weisen aus dem Morgenlande, nicht F. Francken, sondern wohl A. Mirou (Bode).

Nr. 564. Befreiung Petri aus dem Gefängnis, ist vom jüngeren H. Steenwijck, nicht von A. Elsheimer.

Nr. 565. Bildnis eines jungen Mannes, im Katalog „Niederländische Schule" genannt, wird von Bredius mit Bestimmtheit dem Verspronck zugeschrieben.

Nr. 566. Gebäude mit Hof, worin eine Jagdgesellschaft. Auf dem Schildchen einem „Rysbaret" zugeschrieben, den ich nicht kenne. Landschaft mit Gebäude ist von R. van Vries, die Staffage von Lingelbach.

Nr. 567. Stillleben von Vögeln und Früchten. Der Katalog nennt als Urheber einen gleichfalls sonst unbekannten Francesco Ghens, während das Gemälde selbst ganz deutlich Francisco Ykens fec. bezeichnet ist.

Nr. 570. Bauern in einer Schenke, Manier des D. Teniers genannt. Bode erinnert das Bildchen an Abraham Teniers, während Bredius und ich es für eine Kopie halten.

Nr. 574. Ein Seesturm. Im Katalog als „Unbekannt mit dem Monogramm J. G. L." aufgeführt. Bredius nennt Porcellis mit Fragezeichen. Das Bild ist mit einem undeutlichen Monogramm oder Namen und mit dem Datum 162 . . . (Bredius) bezeichnet.

Nr. 576. Früchtestück, Kalf genannt. Bode hält es für einen geringen Pieter Claesz, doch glaube ich links unten das Monogramm P. H. entdeckt zu haben.

Nr. 578. Abrahams Opfer, angeblich von Diepenbeeck, ist ein überzeugender Jakob Jordaens und ich bitte den Verfasser des Katalogs in diesem Falle besonders dringend, die Umtaufe anzunehmen. Die jedem Geschmacke zusagenden Jordaens in kleinem Formate sind so selten, daß man keinen übersehen darf.

Nr. 580. Landschaft mit Hirten und Herde. Mir kam das Bild wie eine Kopie vor, Bode mag aber Recht haben, wenn er es für einen echten, späten Karel du Jardin hält.

Nr. 585. Landschaft mit Hirten und Vieh, angeblich von Berchem, in Wirklichkeit aber nur eine Kopie oder Nachahmung.

Nr. 598. Eine Fischhändlerin. Als „Unbekannt" aufgeführt, nach Bredius aber ein zweifelloser Pieter de Putter.

Nr. 600. Landschaft bei Mondschein. Nach Bredius nicht A. v. d. Neer, sondern Anth. van Borssom.

Nr. 602. Landschaft, dem Jan Brueghel zugemutet, aber viel roher. Bode denkt an S. Vrancx, oder wenigstens an seine Art.

Nr. 604. Ein Tierstück. Bode und Bredius sind einig, daß es dem Ossenbeeck zuzuschreiben sei.

Nr. 611. Innenansicht des Aachener Domes. Nicht Jo. Vredemann Vries, sondern Paulus de Vries (Bredius).

Nr. 613. Ein Lager, wiederum dem seltsamen Paul Palamedes Stevensz gegeben, ist ein schlagender Benjamin Cuyp.

Nr. 617. Familienbildnis, Frans Snyders mit Frau und Kind. Im Katalog als Original, auf dem Schildchen als Kopie nach A. v. Dyk (sic!) angegeben.

Nr. 619. Das jüngste Gericht, auf dem gemalten

Rahmen die sieben Werke der Barmherzigkeit und die vier Kirchenväter. Nicht Rottenhammer, sondern Frans Francken d. j.

In den häufigen Fällen, in welchen oben keiner unserer Namen angegeben ist, trafen unsere Benennungen entweder völlig zusammen, oder es rührt die Kritik von mir allein her. Die ersteren sind die wichtigeren Fälle und verteilen sich auf die holländischen und vlämischen Schulen, während die Neubenennungen und sonstigen Angaben, welche sich auf die Altdeutschen beziehen, von mir ausgehen.

Eisenmann.

Kunstlitteratur und Kunsthandel.

y. **De vlaamsche school,** ein seit zweiunddreißig Jahren in Antwerpen erscheinendes Kunstblatt, hat nach dem Tode seines Begründers Desiré van Spilbeeck eine neue Folge begonnen, welche unter der Redaktion des Verlegers J. E. Buschmann in halbmonatlichen Heften von je einem Bogen erscheinen wird. Wie schon der Titel andeutet, ist das Ziel des Blattes vornehmlich auf die heimischen Kunstinteressen gerichtet, ohne jedoch die hervorragenderen Erscheinungen des ausländischen Kunstlebens außer Acht zu lassen; es bringt Abbildungen im Text und auf Einzelblättern und kostet in Belgien 8 Franken jährlich.

Todesfälle.

x.— **August Scheffers**, Architekt und Professor an der königl. Kunstakademie zu Leipzig, ist dort am 3. Februar im 56. Lebensjahre gestorben. Seit einer Reihe von Jahren leitete der Verstorbene die Herausgabe des Sammelwerks „Deutsche Renaissance“, zu dessen Vervollständigung er hauptsächlich in seiner Heimat Mecklenburg mit einer Anzahl junger Akademiker thätig war. Leider hinterläßt er die verdienstliche Arbeit, welche ihm die goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft eintrug, unvollendet.

⁂ **Der Architekturmaler Heinrich Heger** ist am 4. Febr. in München gestorben. Er war 1832 in Hadersleben geboren, hatte sich zuerst in Kopenhagen bei den Architekturmalern Hetsch und Hamm und dann in München bei Hermann Dyk gebildet, war von 1862 bis 1865 in Kopenhagen und dann in Kiel als Lehrer an der Gewerbeschule thätig, von wo er 1875 nach München übersiedelte. Er hat vorzugsweise Interieurs gemalt, unter denen die Kriegsstube im Rathause und das Fredenhagensche Zimmer in Lübeck, der Kaisersaal in Goslar, die Betstube der Schloßkirche in Gottorp, der Rathaussaal in Danzig, die Sakristei der Markuskirche und der Senat- und Audienzsaal im Dogenpalast zu Venedig hervorzuheben sind.

⊙ **Der französische Architekt Charles August Questel** ist am 29. Januar zu Paris im 81. Lebensjahre gestorben. Er war ein Schüler von Duban und hat die romanische Kirche St. Paul in Nimes, die Bibliothek und das Museum zu Grenoble erbaut. Seine Aufnahmen des Amphitheaters zu Arles und des Pont du Gard gehören zu den vorzüglichsten Arbeiten der Kommission für die historischen Denkmäler Frankreichs. Er war auch Architekt der Schlösser von Versailles und Trianon und Professor an der Ecole des beaux-arts.

Kunst- und Gewerbevereine.

— **Der Verein Berliner Künstler** hat am 4. Februar Abends zu Ehren seines Vorsitzenden, des Direktors der königlichen Akademie der Künste, Anton v. Werner, in seinen schönen Räumen ein Festmahl veranstaltet, um dem Danke für Werners bedeutsame Vertretung der Interessen der Berliner Künstlerschaft würdigen Ausdruck zu geben. An der Spitze des Ehrenkomités standen Menzel, Knaus, v. Kameke, die Architekten Kayser und v. Großheim und der Dichter Julius Wolff. Ein auserlesener Kreis der Berliner Künstler war ihrem Rufe gefolgt; wohl kein einziges berühmtes Mitglied des Vereins fehlte. Die fröhliche Stimmung, die an den langen Tafeln herrschte und in Wort und Lied mannigfaltigsten Ausdruck fand, bewies, welch festes Band der innigen Zusammengehörigkeit die Vereinsmitglieder umschlingt. Mit warmen Worten feierte A. v. Heyden den Kaiser, den Schirmer der deutschen Kunst, als den Friedensfürsten, dessen stetes Streben, den Frieden zu sichern, wieder einmal durch die jüngste Veröffentlichung so schlagend erwiesen worden sei; dann sprach der Maler Dielitz auf Herrn v. Werner, der seit 15 Jahren der Berliner Kunstgenossenschaft angehört und sich in seinen verschiedenen Stellungen stets um dieselbe die höchsten Verdienste erworben hat. Herr v. Werner dankte in längerer Rede, indem er seine Ziele und Bestrebungen entwickelte und dem abwesenden Kultusminister Dr. v. Goßler, dem Ehrenmitgliede des Vereins, ein Hoch darbrachte, das von der Festversammlung mit Jubel aufgenommen wurde. Später widmete er noch ein Glas dem neben ihm sitzenden Menzel, der höchsten Zierde der deutschen Kunst, eine Aufmerksamkeit, die der greise Meister mit tiefsinnigen Gedanken erwiderte, indem er das Können und die Kraft in der Kunst als wesentlichste Bedingung jedes Fortschrittes hinstellte. Eine Anzahl von Aufführungen meist sehr komischen Inhalts trug zur Erheiterung der Gäste wesentlich bei; zunächst ein Festspiel von Jul. Wolff, in welchem Werner, der Trompeter, seinem Illustrator Werner eine reizend erdachte Huldigung darbringt. Dann ein sehr komisches, mit reichen satirischen Bemerkungen verwobenes Gedicht von W. Scholz, das zumal die Lachmuskeln des Gefeierten und aller Anwesenden in Bewegung setzte, als auf der Bühne das Taschentuch des Fürsten Bismarck gezeigt wurde, welches dieser auf dem bekannten Bilde von Werner: „Fürst Bismarck im Reichstage redend“, unausgesetzt aber erfolglos in seiner Rocktasche suche. Auch die humoristische Erklärung, welche Professor Breitbach der meisterhaft von Professor Paul Meyerheim gezeichneten Tischkarte zu Teil werden ließ, fand brausenden Beifall. (Köln. Ztg.)

— **Der „Rheinische Kunstverein“**, ein seit 51 Jahren bestehender Verband von Kunstvereinen in dem südwestlichen Teile von Deutschland, hat durch den Austritt des Kunstvereins zu Mannheim einen sehr bedauernswerten Verlust erlitten. Der Verband umfaßt nunmehr die Kunstvereine zu Baden-Baden, Freiburg i. B., Heidelberg, Karlsruhe, Darmstadt (mit den drei Zweigvereinen zu Gießen, Offenbach a. M. und Worms), Hanau und Mainz. Die vier zuerst genannten Vereine unterhalten ständige Kunstausstellungen neben ihrer Beteiligung an den wandernden Verbandsausstellungen. In dem letzten abgeschlossenen Rechnungsjahre 1886 haben diese Vereine bei der Zahl von 2882 Mitgliedern für die Beschaffung von Kunstwerken den Betrag von 54735 Mark, und zwar hierunter 30863 Mark auf vermittelte Privatankäufe verwendet. Der unverkennbare Rückgang in dem Werte der Kunstwerke bei den wandernden Ausstellungen hat veranlaßt, in dem Jahre 1888 solche zum letztenmal und von 1889 an nur ständige Ausstellungen zu veranstalten. Der Verband ist demnach in einer Umbildung begriffen, von welcher nur der günstigste Erfolg erwartet werden kann.

Sammlungen und Ausstellungen.

⊙ **Zum Ehrengedächtnis des jüngst verstorbenen Zeichners und Illustrators Oskar Pletsch** hat die Direktion der Berliner Nationalgalerie eine Ausstellung von etwa 150 seiner Zeichnungen und 300 Holzschnittnachbildungen derselben veranstaltet, welche einen Überblick über das fleißige Schaffen des Meisters gewährt, das seinen Schwerpunkt in Haus und Familie, im Leben der kleinen Leute gefunden hat. Pletsch, ein Schüler von Bendemann in Dresden, begann seine künstlerische Thätigkeit mit Illustrationen zur Bibel, zu Schwabs „Deutschen Volksbüchern“, zu Jean Paul u. a., fand aber zu Ende der fünfziger Jahre in Darstellungen aus dem Kinderleben sein eigentliches Gebiet, auf welchem er, im Geiste Ludwig Richters und im Anschluß an dessen anspruchslose Naivetät, Liebenswürdigkeit und Anmut, bis an sein Lebensende fleißig gewesen ist. Die Welt, in welcher er lebte und schuf, hatte er sich schon früh-

zeitig so glatt, sauber und freundlich zurechtgestellt, daß ihm seine teils mit Feder und Bleistift, teils mit Bleistift allein ausgeführten Zeichnungen scheinbar mühelos aus der Hand flossen. Wenigstens bietet die Ausstellung keinerlei Studien, sondern nur eine Auswahl jener mit äußerster Sorgfalt und Gewissenhaftigkeit durchgeführten Zeichnungen, welche durch die Holzschnittwiedergabe allgemein bekannt geworden sind, wenn es auch den Xylographen nicht gelungen ist, die Zartheit und Feinheit des Strichs der Originale zu erreichen.

O. M. **Im Königl. Kunstgewerbemuseum zu Berlin** ist im oberen Vestibül ausgestellt die Nachbildung des Goldschatzes von Pietroassa, welcher sich im Museum zu Bukarest befindet. Diese Sammlung ist ein Geschenk des Königs Karl von Rumänien an das Berliner Museum; sämtliche Stücke sind von dem Hofgoldschmied Telge in Berlin hergestellt. Dieser Schatz, welcher aller Wahrscheinlichkeit nach einem gotischen Könige des vierten Jahrhunderts n. Chr. angehört hat, bildet eines der merkwürdigsten Dokumente der ältesten Geschichte deutscher Kunst. Bei seiner Auffindung wurden die Schalen, Kannen und sonstigen Geräte, aus denen er besteht, nicht sofort als Gold erkannt und sind vielfach beschädigt worden; ebenso bei einer Entwendung der Stücke aus dem Museum zu Bukarest. Durch die kenntnisvolle Arbeit Telge's sind die meisten Stücke wieder in richtige Form gebracht. Es fehlen allerdings durchgehends die ursprünglichen Einlagen von Halbedelsteinen. Eine vollständig in altem Glanz wiederhergestellte Schale, welche der König von Rumänien Sr. Majestät dem Kaiser am 90. Geburtstag zum Geschenk gemacht hatte, findet sich ebenfalls im Kunstgewerbemuseum ausgestellt. — Eine umfassende Ausstellung, welche der Berliner Graveurverein von eigenen und fremden Arbeiten veranstaltet, wird am 21. Februar im Lichthofe des Museums eröffnet werden. Im Anschluß an die neueren Arbeiten werden auch ältere Werke aus den verschiedenen Abteilungen der königl. Museen, sowie aus Privatbesitz ausgestellt werden. Besonders für Schriftwesen wird diese ältere Gruppe ein reiches Material bieten.

Vermischte Nachrichten.

Zur Wertschätzung des Raphael Mengs. Welch außerordentlich hohen Wert man den Werken dieses s. Z. über Gebühr geschätzten Künstlers beimaß, geht unter anderem aus dem Umstande hervor, daß ein „Kapuzinerporträt", von der Hand des Künstlers gemalt, 20 Zoll breit und 28 Zoll hoch, im Jahre 1785 um 4000 Fl. zum Kaufe ausgeboten wurde. Das Bild befand sich im Nachlasse des am 3. Novbr. 1784 verstorbenen Nikolas Guibal, herzogl. württembergischen Galeriedirektors. Seine Witwe bot dasselbe nebst anderen Bildern im März 1785 zum Kaufe aus, und zwar, was für die Geschichte des Kunsthandels nicht ohne Interesse ist, in einer an das erste Stück von C. G. Elbens Sammlungen für die Geschichte des Hoch- und Teutschmeistertums (Tübingen, 1785) angehefteten besonderen Anzeige, aus zwei Oktavblättern bestehend. Es wurde dieser Weg zur Veröffentlichung gewählt, da man unter den Deutschordensrittern, für welche das Werk bestimmt war, wohl am ehesten einen Käufer zu finden hoffte. Ueber das Bild selbst wird folgendes gesagt: „Dieses Meisterstück des großen Künstlers ist so außerordentlich und einzig in seiner Art, daß alle einheimische und auswärtige Kenner (worunter Männer von dem erhabensten Rang), welche die Guibalsche Kunstsammlung besahen, sich an demselben nicht satt sehen, es nicht genug bewundern konnten. Anstatt das Werk zu loben, beruft man sich nur auf denjenigen Teil des Publikums, der es mit Kenneraugen selbst gesehen". Die übrigen 35 Stücke der Sammlung, meist italienischen, niederländischen und französischen Ursprungs, wurden zusammen nur auf 848 Gulden taxirt. Frau Guibal wünschte die Sammlung im ganzen zu verkaufen; in naiver Weise wird jedoch beigesetzt: „Sollte sich aber ein Liebhaber finden, der nur das erste Stück, den Kapuziner, allein begehrte, so würde sie sich solches sogleich gefallen lassen". **Hans Bösch.**

A. W. **Über die Sammlung Morosini in Venedig** gehen uns folgende Nachrichten zu: Die Hinterlassenschaft der Contessa Morosini-Gatterburg, zum Teil von dem Dogen Francesco Morosini herrührend, war der Stadt Venedig testamentarisch vermacht worden. Es ist die einzige unberührte Sammlung Venedigs und bisher immer ziemlich streng unter Verschluß gehalten. Das Testament der Contessa setzte fest, daß alle Gegenstände des Nachlasses, welche für die Stadt Venedig von historischem Interesse seien, derselben zufallen sollten, wurde aber von den Mitgliedern der Familie Gatterburg, die in Oesterreich verstreut wohnen, angefochten. Ehe es gelang, die Stadt Venedig zur rechtmäßigen Eigentümerin der Sammlung zu machen, stellte sich aber heraus, daß die Contessa wohl Besitzerin, nicht aber Eigentümerin der Sammlung gewesen sei; vielmehr stehe das Eigentumsrecht der venezianischen Familie Concina zu. Allerhand dunkle und zum Teil sehr romanhafte Familiengeschichten müssen erst aufgeklärt und die damit verknüpften Rechte juristisch erwiesen werden, ehe das Schicksal der wertvollen Sammlung entschieden werden kann. Dieselbe enthält u. a. das Bildnis des Dogen Grimani von Tizian. Die Erbschaft wird auf mehrere Millionen geschätzt.

⊙ **Die Versteigerung des Nachlasses der Kunsthändler F. und J. Meyer** in Berlin, bestehend aus Gemälden und (zum größeren Teile) aus Erzeugnissen des Kunstgewerbes und Medaillen, hat eine Gesamtsumme von 74130 Mark ergeben.

⊙ **Dem Louvremuseum in Paris** hat eine Frau Sevène ihr gesamtes Vermögen im Betrage von ca. 380000 Frcs. und ein Familienporträt von Prud'hon vermacht.

⊙ **Das Modell zu einer Kaiserstatue von Robert Baerwald**, welche der Künstler als Bekrönung für das Provinzialkriegerdenkmal in Posen ausgeführt hat und welche auf der vorjährigen Berliner Kunstausstellung mit der kleinen goldenen Medaille ausgezeichnet worden, ist vom Senat der Kunstakademie angekauft und zum Schmuck des Kuppelsaales im Ausstellungsgebäude in Berlin bestimmt worden.

⁂ **Um eine einheitliche und würdige Ausschmückung der deutschen Abteilung auf der internationalen Kunstausstellung zu Wien** (im Künstlerhaus) zu gewinnen, hat der Berliner Lokalverein der deutschen Kunstgenossenschaft — zur Zeit Vorort derselben — einstimmig beschlossen, den Architekten R. Hoffacker nach Wien zu senden. Demselben verdankt das neue Berliner Künstlerheim im Architektenhause seinen eigenartigen reizvollen Schmuck. Von ihm — nicht, wie vielfach verbreitet ist, von anderer Seite — rührt auch der Entwurf zur Osteria im Ausstellungspark her. Es ist danach zu erwarten, daß die deutsche Abteilung der sogenannten Eliteausstellung zu Wien sich als ein kleines Kunstwerk präsentiren wird.

— **Reichenberg i. B.** Die Aussichten auf Erhaltung des alten Reichenberger Rathauses, über das, in Verbindung mit der Konkurrenz für einen Neubau, in letzter Zeit so viel geschrieben worden ist, haben eine erfreuliche Stütze in einem Beschlusse der k. k. Centralkommission erhalten. In der Sitzung vom 30. Dezember v. J. wurde beschlossen, den Bürgermeister von Reichenberg um Aufschub der Demolirung des alten Baues zu ersuchen. Mit der Erhaltung desselben würde auch der zum Neubau bestimmte Plan hinfällig werden. Dies wird hoffentlich eine wiederholte Prüfung der Konkurrenzpläne veranlassen.

* **Hansens Museumplan für Athen** war am 4. d. M. im Saale des österreichischen Ingenieur- und Architektenvereins zum erstenmal ausgestellt, aus Anlaß eines Vortrages, welchen der gefeierte Meister über seine fünfzigjährige Bauthätigkeit und die dabei von ihm befolgten Grundsätze unter stürmischem Beifalle der Versammlung hielt. Das Hansensche Museumsprojekt, für dessen Ausführung ein Platz im Süden der Akropolis in Aussicht genommen ist, besteht in langen offenen Hallenbauten, welche von vier Rotunden flankirt und mit Parkanlagen umgeben werden sollen. Wir hoffen den Plan demnächst im Detail vorführen zu können.

* **Zur Geschichte des Papiers.** Die Sammlung der Schriftstücke aus dem Archive der alten mittelägyptischen Stadt Arsinoë im Fayum (der sogen. „Papyrus Rainer") bildete kürzlich wieder den Gegenstand eines inhaltreichen Vortrages, welchen Prof. Dr. Karabacek im Wiener Handelsmuseum hielt. Derselbe enthielt u. a. interessante Daten zur Geschichte des Papiers: Durch eine kombinirte mikroskopische und historische Papieruntersuchung der Professoren Wiesner und Karabacek konnte nachgewiesen werden, daß die den Deutschen oder Italienern zugeschrie-

bene Erfindung des Hadernpapieres in nichts zusammenfällt, daß die Araber schon vom Jahre 751 n. Chr. an auf der Drahtform geschöpfte Leinenhadernpapiere zu erzeugen begonnen haben. Mit diesen für die Entwickelungsgeschichte eines so hochwichtigen Kulturträgers erzielten Ergebnissen hängt endlich noch die nicht minder interessante Entdeckung von 27 Papieren zusammen, auf welche Schrift und Ornamentik mit Holzmodeln fünfhundert Jahre vor Guttenberg gedruckt sind.

— **Aus Freiberg.** Die Angelegenheit der berühmten „Goldenen Pforte“ am hiesigen Dome ist in ein neues Stadium getreten. Durch ein neues Gutachten des akademischen Rates in Dresden ist das Landeskonsistorium zu der Ansicht veranlaßt worden, daß jede Renovation des Kunstwerks demselben Nachteil bringen werde. Dem hiesigen Gesamtkirchenvorstand ging deshalb die Verordnung zu, sich darüber mit dem Bildhauer Rassau zu verständigen, was zur Erhaltung des Kunstdenkmals geschehen könne, und den Erfolg der hohen Behörde anzuzeigen. Bekanntlich ist der Gesamtkirchenvorstand nur sehr schwer daran gegangen, in eine abermalige Renovation der Goldenen Pforte zu willigen, nachdem eine solche im Jahre 1861 nach dem Urteil aller Sachverständigen ziemlich willkürlich und zum Nachteil für den Wert der Pforte ausgeführt worden ist. Die Renovation wurde aber von Dresden aus so dringend anempfohlen, daß man sechs Jahre hindurch jährlich 500 Mk. für diesen Zweck ansammelte, schließlich, um keine Verantwortung für ein Mißlingen der Renovation zu tragen, die Wahl des Renovators ablehnte und dieselbe zuletzt auf Veranlassung des Akademischen Rates zu Dresden dem Bildhauer Rassau übertrug. Nach sechsjährigen Verhandlungen ist man in Dresden wieder anderer Meinung geworden, wie die obenerwähnte Verordnung beweist. Rassau selbst empfahl unter den obwaltenden Umständen, in der Sache gar nichts mehr zu thun und die Pforte zu lassen wie sie ist. Die Isolirung der Pforte nach unten (um sie vor dem Moder der Grüfte zu schützen) und das geplante Wetterdach, wofür der Landtag 19000 Mk. bewilligt, werden natürlich ausgeführt werden. Im übrigen beschloß der hiesige Gesamtkirchenvorstand, dem Rate Rassau's zu folgen. Minder einverstanden war man aber mit der Absicht des Akademischen Rates, die Pforte in Gips vollständig abformen zu lassen, um sie wenigstens bei der unaufhaltsamen Verwitterung des Originals in Kopien zu erhalten. Die frühere Abformung einzelner Teile der Pforte (derartige Abgüsse sind auch im Leipziger Museum aufgestellt) durch Herrn Konservator Lehmann, der auch von Dresdener Autoritäten empfohlen war, hat das Kunstwerk bereits so geschädigt, daß man hier vor einer zweiten Abformung bangt. Zum Zweck einer späteren Wiederherstellung des Kunstwerks bedarf es der Abgüsse nicht, da treffliche Photographien der Goldenen Pforte vor der Zeit ihrer zunehmenden Zerstörung vorhanden sind, die ein richtiges Vorbild geben würden. Die Mehrheit des Domkirchenvorstandes beschloß bei dem Landeskonsistorium seine Bedenken zu motiviren und um beruhigende Zusicherungen zu bitten, worauf die ganze Angelegenheit nochmals in Erwägung gezogen werden wird.

— **Über den Bühnenapparat des neuen Wiener Burgtheaters** entnehmen wir der „Neuen freien Presse“ die nachfolgenden interessanten Mitteilungen: „Es ist dies das Werk des Malers Herrn Joseph Fux, der als Vorstand des Ausstattungswesens des Burgtheaters die gesamte dekorative Ausstattung der Bühne des neuen Hauses herzustellen hatte. Jahrelang war er in seinen Ateliers in dem kolossalen Depot in der Dreihufeisen-Gasse mit einem zahlreichen Stabe künstlerischer und technischer Kräfte — die er zumeist selbst geschult hatte — an dieser Riesenaufgabe thätig, die, abgesehen von der darauf verwendeten Arbeit und Mühe, die umfassendsten und gründlichsten Vorstudien erforderte. Das Werk, das dadurch geschaffen wurde, kann eine in ihrer Art einzige künstlerische Leistung genannt werden. Für das gesamte Repertoire des Burgtheaters sind die Dekorationen nebst dem ganzen übrigen Beiwerk an Ausstattungsobjekten, Möbeln, Geräten, Waffen u. dergl. nach mustergiltigen historischen und künstlerischen Vorbildern hergestellt worden. Alles liegt bereit, so daß es morgen in Benutzung genommen werden könnte. Die Bühne des neuen Burgtheaters wird die Bilder aller Zeitalter in viel reicherer Mannigfaltigkeit vorführen, als man dies bisher in irgend einem Theater gesehen hat. Die Plätze des alten Rom werden mit allen ihren Bauwerken und Denkmalen den architektonischen Rahmen für Shakespeare's Römerstücke wie für Wilbrandts „Arria und Messalina“ bilden. Für jene Stücke, welche im scenischen Bilde den Charakter hoher Altertümlichkeit verlangen, wie z. B. „Macbeth“ und „Lear“, hat Herr Fux eine Reihe höchst stilvoller architektonischer Entwürfe geschaffen. Daran reihen sich dann die Prospekte der Städte, Burgen, Kirchen, Hallen und sonstigen Innenräume im Stile der romanischen und gotischen Epoche, der Renaissance, der Barockkunst und des Rokoko in schier unabsehbarer Zahl. Wahrhaft erstaunlich ist auch der Vorrat an Möbeln und Hausrat für die Einrichtung der Innenräume in den verschiedenen Zeitaltern. Herr Fux hat bei der Schaffung aller dieser täuschenden Wunderwerke das Geheimnis verstanden, ohne größeren Aufwand, als früher für das rohe Dekorationsmaterial erforderlich war, künstlerisch geschmackvolle Objekte herzustellen. Zugleich mit dieser Arbeit, die ihn in der mannigfachsten Weise in Anspruch nahm, hat der so vielseitig schöpferische und rastlos thätige Künstler sein großes figurenreiches Bild für den Hauptvorhang des neuen Burgtheaters nahezu vollendet, indem er gegenwärtig daran mit den letzten koloristischen Ausführungen beschäftigt ist. Es wäre wünschenswert, daß dem Wiener Publikum noch vor der abermals verschobenen Eröffnung des neuen Theaters Gelegenheit geboten würde, dieses Kunstwerk kennen zu lernen, und den passendsten Anlaß dazu böte die Jubiläumskunstausstellung, in der das für eines der schönsten Monumentalbauwerke Wiens geschaffene Gemälde gewiß seinen Platz verdient. Sollte die Aufnahme in die Räume des Künstlerhauses in Anbetracht der Dimensionen des Bildes Schwierigkeiten bereiten, so wird sich wohl ein anderer geeigneter Saal finden, in welchem es ausgestellt werden kann. An Interesse müßte diese Ausstellung noch gewinnen, wenn Herr Fux gleichzeitig eine Auswahl der bemerkenswertesten künstlerischen Imitationen für das neue Burgtheater dem Publikum vorführen würde.“

Vom Kunstmarkt.

y. — **Bei Frederick Muller & Co in Amsterdam** findet am 21. d. M. die Versteigerung von Bildern und Antiquitäten aus dem Besitze des Herrn S. B. Bos in Harlingen statt. Es sind zunächst 189 Oelbilder aufgeführt, fast lauter Niederländer, deren Namen wohl bekannt sind, hierauf eine Reihe weniger wertvoller Gemälde, teils Kopien, teils unbekannten Ursprungs. Alsdann sind Stiche, Metallarbeiten, Möbel, Porzellane, Delfter Fayencen und Glasarbeiten verzeichnet. Der Katalog enthält im ganzen 674 Nummern. Die Versteigerung wird im Hotel „de Brakke Grond“ vor sich gehen.

Zeitschriften.

Gazette des Beaux-Arts. 1. Februar.

La Vénus de Cnide. Von Salomon Reinach. (Mit Abbild.) — M. P.-V. Galland et l'enseignement de l'art décoratif. Von Victor Champier. (Mit Abbild.) — Les relations d'Isabelle d'Este avec Léonard de Vinci. Von Charles Yriarte. (Mit Abbild.) — Philippe Rousseau et François Bouvin. Von Paul Lefort. (Mit Abbild.) — La technique de la bijouterie ancienne. Von Alfred Darcel. (Mit Abbild.) — Victor Gay. Von Edmond Bonnaffé.

L'Art. 1. Februar.

Gustave Guillaumet. Von Adolphe Badin. (Mit Abbild.) — La faïence à Venise. Von Émile Molinier. (Mit Abbild.) — Une correspondance d'amateur. Von Henry de Chennevières.

Allgemeine Kunstchronik. Nr. 5.

Hansens fünfzigjähriges Jubiläum. — Ein Künstlerheim im Arsenal. — Durch Künstlerwerkstätten.

Mitteilungen der k. k. Central-Commission. XIII. Bd. 3. Heft.

Der Teppichschatz im Besitz des Mährischen Gewerbemuseums in Brünn. Von August Prokop. — Grabstätten deutscher Studenten in Italien. Von Arnold Luschin. — Beiträge zu einer Ikonographie des Todes. Von Theodor Frimmel. — Über Funde von gallischen Münzen. Von Karl Deschmann. — Der Fürstenhof in Bruck an der Mur. Von Albert Ilg.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von August Pries in Leipzig

23. Jahrgang. — 1887/88.

Kunstchronik

Nr. 20. — 23. Februar.

Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

Herausgeber:

Carl v. Lützow und Arthur Pabst

Wien, Theresianumgasse 25. — Berlin, W. Kurfürstenstraße 3.

Expedition:

Leipzig: E. A. Seemann, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. Kühl, Jägerstr. 73.

Die Kunstchronik erscheint von Oktober bis Ende Juni wöchentlich, im Juli, August und September nur aller 14 Tage und kostet in Verbindung mit dem Kunstgewerbeblatt halbjährlich 6 Mark, ohne dasselbe ganzjährlich 8 Mark. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler in Leipzig, Wien, Berlin, München u. s. w. an.

Heiltumsbücher.

Wie aus München gemeldet wird, steht die Veröffentlichung des hochbedeutenden Heiltumsbuches der St. Michaels-Hofkirche daselbst durch Prof. Gmelin bevor. Bei dieser Gelegenheit wird auch auf das unvergleichliche Heiltumsbuch verwiesen, das Kardinal Albrecht von Brandenburg von dem Halle'schen Kirchenschatze hat anfertigen lassen, das einst dem Dom zu Mainz gehörte und nun in der Schloßbibliothek zu Aschaffenburg sich befindet. Im 16., 17. und 18. Jahrhundert entstanden zwar Wiedergaben von einem größeren Teil seines Inhaltes in Holzschnitt und Kupferstich; allein die getreue, vollständige Nachbildung dieses aus 344 foliogroßen farbigen Blättern bestehenden Buches wollte bis jetzt nicht gelingen. Merkel versuchte dieselbe, brachte jedoch unter ungünstigen Bedingungen nur 16 Blätter zu stande, und v. Hefner-Alteneck teilte bloß Proben mit. Im Jahre 1880 trat ich auf Anregung des Kunstverlags von Paul Bette in Berlin und unter Beratung von P. Halm der Sache gleichfalls nahe, indem ich hoffte, mit Zuhilfenahme der Photographie die Veröffentlichung anzubahnen; allein auch dieser Versuch scheiterte. Die nach dem Rücken zu gebogenen Flächen der Blätter und deren eigene, wellige Beschaffenheit, wie solche durch das Pergament bedingt ist, lassen eine unveränderte, namentlich für Lichtdruck brauchbare Aufnahme nicht zu. Ein weiteres Hindernis liegt in den Größen- und Gewichtsverhältnissen des mächtigen, mit schweren Deckeln und Beschlägen versehenen Bandes. Die letzte, nicht zu übersehende Schwierigkeit erwächst aus dem Durchschlagen der Schrift der Inventur, welche auf der Rückseite der bemalten Blätter sich befindet. Es kamen zwar einige Aufnahmen zu stande, welche jedoch alle an den bezeichneten Mängeln krankten und erst recht zum Aufgeben des Versuches nötigten. Nur eine durch stilerprobte Hand gefertigte Durchzeichnung vermöchte die Unterlage für eine dann auf mechanischem Wege herzustellende Wiedergabe zu beschaffen. Daß dies eine nicht leichte und überdies kostspielige Unternehmung wäre, liegt auf der Hand. Immerhin muß es als in hohem Grade wünschenswert bezeichnet werden, daß der unvergleichliche Schatz des Albertinischen Heiltumes endlich der Benutzung in weiteren Kreisen zugänglich gemacht werde.

Zur Kennzeichnung des Ganzen hinsichtlich des vorbildlichen Wertes sei bemerkt, daß eine sachlich und gar stilistisch treue Wiedergabe in den mit der Feder umrissenen und ausgemalten Abbildungen nicht geboten wird: die älteren Kunstwerke haben unter der Hand der Briefmaler oder Goldschmiede, welchen die Herstellung obliegen mochte, durchweg einen Zug der Zeit angenommen, und selbst die Zeitgebilde erfahren in vieler Hinsicht eine freie, dekorative Umgestaltung, so daß für die weitaus größere Mehrzahl aller Stücke nur die Gesamtform entnommen werden kann. Daß die Darstellungen selbst nach ihrem künstlerischen Werte erheblich von einander abweichen, braucht kaum besonders erwähnt zu werden. Soll die Veröffentlichung unternommen werden, so kann sie meines Erachtens nur in der Naturgröße der Blätter und in der gleichen Strichstärke, keineswegs in vermindertem Maßstabe geschehen; farbige Blätter dürften nur

in geringerem Zahlverhältnis und für solche Fälle gewählt werden, wo eine bestimmte farbige Wirkung in den Vorbildern selbst erstrebt war.

Mainz. Friedrich Schneider.

Kunstlitteratur und Kunsthandel.

Liell, H. F. Jos., Die Darstellungen der allerseligsten Jungfrau und Gottesgebärerin Maria auf den Kunstdenkmälern der Katakomben. Dogmen- und kunstgeschichtlich bearbeitet. Mit 6 Tafeln und 67 Abbildungen im Text. 8⁰. Freiburg i. Br., Herder.

Pohl, Otto, Die altchristliche Fresko- und Mosaikmalerei. kl. 8⁰. Leipzig, J. C. Hinrichs'sche Buchhandlung.

Das vielbesprochene Thema „Die Anfänge der christlichen Kunst“ hat wiederum zwei neue Bücher entstehen lassen. So sehr verschieden wie immer die Behandlung derjenigen Gebiete ist, bei denen konfessionelle Fragen eine Rolle spielen und bei denen es schwer ist, einen gemeinsamen neutralen Grund zu finden, so verschieden ist auch die Auffassung in diesen beiden Schriften.

„Die Darstellungen der allerseligsten Jungfrau und Gottesgebärerin Maria ꝛc.“ von Liell steht auf dem Standpunkt des strengsten Katholicismus, während Pohl in seiner „Altchristlichen Fresko- und Mosaikmalerei“ sich bemüht, den Gegenstand in einem möglichst neutralen Licht zu betrachten. Liell eifert besonders gegen die Schriften Viktor Schultze's und, wie er selbst offen bekennt, ist sein Hauptziel, nachzuweisen, daß der Marienkultus bereits vor dem Konzil zu Ephesus 431 einen festen Sitz im alten Christentum gefunden hatte.

Ist für ein historisches Buch eine mit dem Glauben so eng verflochtene Frage das Hauptmotiv, so pflegen wir mit besonderem Argwohn die Thatsachen zu prüfen; ein unbefangener Leser wird auch hier das Gefühl haben, als sei unter dem vielen Material gerade das schwerwiegendste etwas mit Gewalt herbeigezogen.

Was die Betrachtung der einzelnen Monumente anbelangt, so scheint der Verfasser dieselben meist gründlich an Ort und Stelle untersucht zu haben, und liefert uns eine Reihe von selbstgezeichneten Abbildungen, in welchen nach seiner Aussage die Mängel bisheriger Publikationen vermieden worden sind. Es spielt jedoch bei ihm die Auslegung dieser Darstellungen natürlich eine größere Rolle als die rein kunsthistorische Vergleichung der Bilder. Er zieht das ganze kirchlich-litterarische Material jener Jahrhunderte zu diesem Zwecke herbei und betrachtet die Schriften als die Quellen der künstlerischen Produktionen.

Daß die Gräber-Cyklen, zusammengesetzt aus Scenen des alten und neuen Testamentes, eine bildliche Wiedergabe der Grabliturgien sind, diese Darlegung bildet ein Kapitel, welches er ganz und gar Le Blant entlehnt, und gerade dieses ist aber auch dasjenige, welches die meiste Glaubwürdigkeit für sich in Anspruch nehmen kann. Ferner sucht er uns zu beweisen, daß die Oranten die Seelen der Verstorbenen darstellen sollen, daß die Goldgläser sämtlich ihre Entstehung der Zeit von 250 bis 400 verdanken, er führt uns die einzelnen Bilder mit Mariä Verkündigung, Vermählung, Heimsuchung, Geburt Christi, Anbetung der drei Könige, der Reihe nach vor Augen und legt manches anders aus, als bisher geschehen. Das kunsthistorische Urteil des Verfassers beschränkt sich auf die Worte „besser“ und „schlechter“. Seine ästhetisch-philosophische Betrachtung gipfelt in der Auffassung des Madonnenideals, wie er es am Schlusse des Buches ausführlich entwickelt. Doch nur der, der sich ganz der Strenge der katholischen Lehre hingegeben, wird dies Ideal auch zu dem seinen machen können; er zwingt jede freie Kunst zur Dienerin des Dogma's und stellt die Blüten italienischer und nordischer Kunst dar als eine Anhäufung schmählicher Verirrungen. Der Verfasser scheut sich nicht, über Rubens und van Dyck mit dem Worte „roh“, über Michelangelo mit „unanständig“ abzuurteilen, bei der belle jardinière Raffaels von „vollendeter Unverschämtheit“ zu reden, ihm erregt „ein nackter Leib Abscheu und Ekel“.

Ganz im Gegensatz dazu ist das Buch von Pohl knapp und einfach, vermeidet die unnötige Länge vieler moderner Bücher, giebt uns zuerst ein kurzes Verzeichnis des Materials, Fresken und Mosaiken in chronologischer Reihenfolge und sucht dann in den Resultaten die Mitte zu halten zwischen der einen Richtung, welche die bildlichen Darstellungen als eine Illustration der Dogmatik auffaßt, und der andern, für welche dieselbe nur eine geistlose Nachahmung der Antike bilden. Ihm sind die ersten Jahrhunderte noch eine Zeit der Volkskunst, welche die Wunder des alten Testaments und die Thaten Christi und seiner Jünger betont, um ein Gegengewicht zu besitzen gegen die mythologischen Gestalten der Antike. In den Formen aber geht sie mit dieser noch Hand in Hand. Erst im fünften Jahrhundert tritt das Dogma in den Vordergrund, aus der Volkskunst wird eine Kirchenkunst, das Spielende der Formen verliert sich und macht einer gewichtigeren greisenhaften Auffassung Platz.

Pohls Buch bringt keine Illustrationen, nimmt nur den vierten Teil des Raumes ein, wie das zuerst besprochene Werk, beleuchtet aber doch seinen

Gegenstand von den verschiedensten Seiten und bringt uns über das eigentliche Wesen der altchristlichen Kunst mehr als jenes.

Cimabue und Rom. Funde und Forschungen zur Kunstgeschichte und zur Topographie der Stadt Rom. Von Dr. Josef Strzygowski. Mit 7 Tafeln und 4 Abbild. im Texte. 8⁰. 242 S. Wien 1888, A. Hölder. (Mit Unterstützung der Kaiserl. Akademie der Wissenschaften in Wien.)

Um aus der halbmythischen Persönlichkeit Cimabue's, die ihre Berühmtheit wesentlich nur dem bekannten Dante'schen Verse verdankt, eine greifbare Künstlerindividualität mit genau determinirtem Entwickelungsgange zu schaffen, Cimabue nicht nur als ersten Meister seiner Zeit, sondern als Vorläufer des Quattrocento, der von Masaccio durch die Giotteske Episode nur zufällig getrennt ist, hinzustellen, bedurfte es allerdings sowohl scharfsinniger Forschungen, als auch vor allem gewichtiger Funde, wie sie der Titel des Buches ankündigt. Ein solcher Fund wäre unstreitig die Entdeckung jener Quelle, die Vasari für die älteren Viten, namentlich in seiner zweiten Auflage, hauptsächlich benutzt hat. Diese Quelle glaubt der Verf. in einigen Blättern einer Miscellanhandschrift des 17. Jahrhunderts auf der vatikanischen Bibliothek gefunden zu haben. Daß dieses „Fragment" nichts anderes ist als ein flüchtiger Auszug aus Vasari's zweiter Auflage, wird keinem Unbefangenen zweifelhaft sein. Der Verf. erblickt darin jenen librettro vecchio, von dem Vasari in der Lebensbeschreibung Gaddo Gaddi's spricht, indem er ausdrücklich dem Inhalte dieser Quelle folgend von Gaddi auf die ganz außer Zusammenhang mit letzterem stehende Baugeschichte von S. Maria Novella übergeht. Auch das „Fragment" springt nämlich von Gaddi zu S. Maria Novella über — natürlich ohne Angabe des Grundes, — folglich sei das „Fragment" Vasari's Quelle. Strzygowski übersah den kurzen Exkurs über S. Maria Novella zu Ende zu lesen, wo der libretto vecchio deutlich bezeichnet ist in den Worten: delle quali tutte cose e molte altre si ragiona in una cronaca dell' edificazione di detta chiesa, la quale é appresso i Padri di S. M. N.... Damit fällt nicht nur die Identität des „Fragments" mit dem libretto vecchio, sondern auch das „Fragment" selbst als Quelle Vasari's, trotz der übrigen Beweise, die dem Verfasser sämtlich sonnenklar erscheinen, die in der That aber ebensogut das Gegenteil besagen können; auch reicht hier die „bekannte Flüchtigkeit" Vasari's nicht mehr aus, womit sich unser Autor alle sonstigen Widersprüche vom Halse schafft. Ein volles Viertel des Buches ist dieser fiktiven Quelle gewidmet.

Etwas besser begründet, aber auch von ungleich geringerer Tragweite sind die zwei weiteren Funde: einer Ansicht von Rom auf einem angeblich von Cimabue ausgeführten Deckengemälde zu Assisi und einer römischen Urkunde vom Jahre 1272 mit Cimabue's Zeugenunterschrift. Ein Detail jener Stadtansicht findet sich in ähnlicher Weise auf spätmittelalterlichen Stadtplänen von Rom. Da nun die Pläne vor Cimabue dieses Detail nicht in derselben Gestalt enthalten, gilt es für Strzygowski als erwiesen, daß jene späteren Pläne auf einen verlorenen Urtypus von Cimabue's Hand zurückgehen, und zwar müsse dieser Urtypus nach inneren Kriterien nach 1290, aber vor 1280 angefertigt sein. In der allgemeinen Lösung weiß Strzygowski auch für den chronologischen Widerspruch eine Erklärung. Den einzigen festen Punkt bildet hiebei der dritte durch Strzygowsky oder vielmehr durch einen Herrn Marianni gemachte Fund: die Zeugenunterschrift Cimabue's auf einer Urkunde, ausgestellt zu Rom am 18. Juni 1272, wodurch die Anwesenheit Cimabue's in dieser Stadt am genannten Tage erwiesen erscheint. Und nun folgert der Verf. ohne irgendwie weitere Quellen beizubringen, nach Rom könne der Meister nur durch Karl v. Anjou berufen worden sein, der auch andere florentinische Meister in seine Dienste zog und als römischer Senator alle Ursache gehabt habe, sich einen genauen Plan der Stadt zu verschaffen; durch diese Arbeit für den Anjou sei Cimabue in Beziehungen zum Kapitol und hiedurch mittelbar zu den Franziskanern auf Aracoeli gekommen, die ihn natürlich nach Assisi empfohlen hätten. Hier habe er gemalt, bis ihn der Papst Nikolaus IV., ein Franziskaner, wieder nach Rom berief; da hätte er nach 1290 den vor 1280 begonnenen Stadtplan vollendet, und weil die in Assisi angeblich beschäftigt gewesenen römischen Mosaizisten, angeblich Cimabue's Schüler, wieder in Rom auftauchen, erscheint ihr supponirter Meister auch in Rom als Oberhaupt der dortigen Künstlerschaft und als natürlicher Berater des Papstes in allen künstlerischen Unternehmungen.

Was auf Grund der ganz ungleichartigen Madonnen, die Cimabue zugeschrieben werden, über des Meisters Jugendentwickelung gesagt wird: die Statuirung einer byzantinischen, senesischen und römischen Periode, ist zwar nicht minder zweifelhaft, bewegt sich aber wenigstens auf einem festeren Boden. Dagegen gehört wieder ganz in die Kategorie der unbewiesenen Vermutungen die Schilderung des Ausganges des Künstlers als Dombaumeister von Florenz, wonach er der eigentliche Schöpfer des Kuppelprojektes gewesen wäre: einzig auf Grund einiger phantastischer Rundbauten mit Kuppelwölbung in jenen Deckengemälden zu Assisi.

Alois Riegl.

Deutsche Kunstgeschichte von H. Knackfuß, Prof. an der kgl. Kunstakademie zu Kassel. 8. Bielefeld und Leipzig 1888, Velhagen & Klasing. Erste Abteilung.

* In diesem reich illustrirten ersten Teil begrüßen wir den Anfang einer geschickt angelegten und mit Geschmack ausgeführten deutschen Kunstgeschichte, welche ganz danach angethan scheint, den mit allgemeinem Beifall aufgenommenen litterarhistorischen und geschichtlichen Werken desselben Verlags würdig an die Seite zu treten. Die leichtfaßliche, in fließendem Stil gehaltene Darstellung beruht offenbar auf genauer Kenntnis der Denkmäler wie der Litteratur, und auch in den gut gewählten Illustrationen verrät sich der seinen Gegenstand vollkommen beherrschende Autor. Nach der dem ersten Teil vorgedruckten Inhaltsübersicht gedenkt Knackfuß den Stoff in fünf solchen Abteilungen, welche zwei Bände bilden sollen, zu bewältigen. Die Darstellung zerfällt in sechs Abschnitte, deren letzter den Hauptrichtungen der Kunst des neunzehnten Jahrhunderts gewidmet ist. Wir finden es ganz in der Ordnung, daß die Neuzeit nicht (wie in manchen anderen ähnlichen Büchern) vornehm ignorirt, sondern mit in den geschichtlichen Zusammenhang hineinbezogen werden soll. Die erste Abteilung führt die deutsche Kunstgeschichte von den künstlerischen Bestrebungen der Urzeit bis zum spätromanischen Stil. Sie ist mit 136 Abbildungen geschmückt, von denen manche direkt nach Lichtbildern zinkotypirt, andere in Holz geschnitten sind. — Nach Vollendung des Werkes, welche bis Ende d. J. versprochen wird, kommen wir eingehend auf das Buch zurück.

* **Von den „Antiken Denkmälern"** des deutschen archäologischen Instituts, der Fortsetzung der Monumenti, ist soeben das zweite Heft erschienen. Dasselbe giebt dem ersten an Reichhaltigkeit und Schönheit nichts nach und läßt uns von dem Fortgange dieser musterhaften Publikation das Beste erwarten. Die ersten Tafeln des zweiten Heftes bringen genaue Aufnahmen des Grabmals der Julier in St. Remy (Provence), dieses namentlich für die Entwickelungsgeschichte des malerischen Reliefsstils der Römer so bedeutsamen Denkmals. Dann folgen in polychromen Tafeln zwei aus Athen stammende altionische Kapitäle mit aufgemalten Voluten und zwei der neuerdings auf der Akropolis von Athen gefundenen weiblichen Statuen mit ihrer fein ausgeführten Polychromie. Ein Wandbild aus Primaporta bildet den Schluß. Die technische Herstellung der Tafeln in Kupferstich, Heliogravüre, Farbendruck u. s. w. ist durchweg vorzüglich.

Nekrologe und Todesfälle.

⊙ **Der Landschaftsmaler Axel Nordgren** ist am 12. Febr. in Düsseldorf gestorben. Am 5. Dezember 1828 zu Stockholm als der Sohn eines Porträtmalers geboren, ging er bereits 1851 nach Düsseldorf, wo er sich unter Gude ausbildete und seinen dauernden Wohnsitz nahm. Er wählte die Motive zu seinen Landschaften ausschließlich aus Norwegen und Schweden, wohin er fast alljährlich Studienreisen unternahm. In der letzten Zeit malte er vorzugsweise Mondscheinlandschaften und Strandbilder bei Mondschein.

y. — **Professor Arthur Nikutowski †.** Zwei Tage nach dem Tode Nordgrens ist die Düsseldorfer Kunstschule von einem neuen Verluste betroffen durch das am 14. Februar erfolgte Hinscheiden von Arthur Nikutowski, der an der Akademie das Lehrfach der Perspektive vertrat. Geboren 1830 zu Salwarschienen bei Königsberg als Sohn eines Rittergutsbesitzers, besuchte er zuerst die Königsberger Kunstakademie und kam im Jahre 1847 nach Düsseldorf, wo er bis 1859 blieb und dann nach Karlsruhe zog, wo er unter Karl Friedrich Lessing, der schon in Düsseldorf sein Lehrer gewesen war, sich weiter ausbildete. Im Jahre 1865 kehrte er wieder nach Düsseldorf zurück und ließ sich dauernd hier nieder. Die bedeutendsten Bilder Nikutowski's sind: „Der Uebergang über die Beresina", in Karlsruhe gemalt und Eigentum der dortigen Kunsthalle, „Das Ende der Schlacht bei Leipzig", in Privatbesitz in Bremen, „Die Heimkehr der Krieger", für welches Bild der Künstler die kleine goldene Medaille erhielt, und die vorzüglichsten Episoden aus dem polnischen Aufstand, „Begräbnis eines polnischen Freiheitskämpfers" u. a., die Nikutowski's Namen wohl am meisten bekannt gemacht haben. Auch seine größeren und kleineren Genrebilder, so sein großer „Dorfbrand im Winter" und andere Darstellungen, namentlich Winterscenen mit Fuhrwerk und Pferden, welch letztere er vorzüglich zeichnete, gehören zu den vornehmeren Schöpfungen auf diesem Gebiete.

Personalnachrichten.

Sn. **Arthur Pabst** wird sein Amt als Direktor des neubegründeten Kunstgewerbemuseums in Köln am 1. April antreten.

⁂ **Die Lehrer am Städelschen Kunstinstitut in Frankfurt a. M.**, Maler Hasselhorst und Architekt Oskar Sommer haben den Titel Professor erhalten.

Kunst- und Gewerbevereine.

S. **Archäologische Gesellschaft in Berlin.** Januar-Sitzung. Nachdem der Kassenbericht erstattet und der vorjährige, aus den Herren Curtius, Schöne, Conze und Trendelenburg bestehende Vorstand wiedergewählt war, teilte der Vorsitzende die Änderungen im Personalbestande der Gesellschaft mit und legte die eingegangenen Schriften, darunter den ersten Band des umfangreichen Werkes von O. Gruppe „Griechische Kulte und Mythen in ihren Beziehungen zu den orientalischen Religionen" vor. Darauf sprach Herr Treu-Dresden, als Gast anwesend, über eine Aenderung in der Aufstellung der Figuren des olympischen Westgiebels, zu welcher ihn eine erneute, durch die Herren Dörpfeld und Grüttner wesentlich geförderte Untersuchung der Statuen veranlaßt hat. Die Aenderung betrifft die vier Mittelgruppen rechts und links von „Apollo". Neu angepaßte Stücke des beißenden Kentauren haben ergeben, daß derselbe den ihn würgenden Lapithen beträchtlich überragte, so daß sich in der Gruppe ein Abfall der Kopfhöhen nach rechts, nicht, wie früher angenommen wurde, nach links ergiebt. Dadurch wird eine Vertauschung der Gruppe mit der des knabenraubenden Kentauren aus der rechten Giebelhälfte nahe gelegt, eine Umstellung, deren Richtigkeit durch einen halbrunden Ausschnitt in der Plinthe des Würgers bestätigt wird, in welchen das eine Hinterbein des nun auf ihn folgenden niederstürzenden Kentauren genau hineinpaßt. Auch die beiden unmittelbar neben „Apoll" stehenden Gruppen müssen sehr wahrscheinlich ihre Plätze tauschen, so daß die beiden hochaufgerichteten Beilschwinger nicht, wie in der jetzigen Aufstellung, von der Mitte aus den vierten, sondern ihrer Höhe entsprechend den zweiten Platz erhalten; denn die von dem Vortragenden gegen diese natürlichste Aufstellung bisher gehegten Bedenken haben sich als nicht stichhaltig erwiesen.[1]) Die mit dieser Umstellung notwendig werdende Vertauschung der Namen des Theseus und Peirithoos läßt zwar Pausanias' Beschreibung jetzt weniger ungezwungen erscheinen, kann aber die Richtigkeit der Umstellung um so weniger in Frage stellen, als erst so die Kämpfer den nötigen Spielraum zum Beilschwingen gewinnen und die Figurenhöhe von der Mitte nach den Ecken hin regelmäßig abnimmt. Zu der Thatsache übergehend, daß drei Figuren des Giebels (die beiden Alten und die Ortsnymphe links) im Gegensatz zum parischen Marmor der übrigen aus pentelischem beständen, bemerkte der Vortragende, daß die Verschiedenheit des Stils ihn diese Figuren für Kopien halten lasse, die gelegentlich einer Restauration der Giebelgruppen statt der ganz oder teilweise zerstörten Originale (bei der Alten rechts ist das Kissen noch aus parischem Marmor, bei der Ortsnymphe links der rechte Arm aus pentelischem, der Rumpf aus parischem) eingesetzt seien. Auf eine umfangreiche Restauration führe die Ausbesserung des (parischen) Marmordaches mit pentelischen Ziegeln, die Verschiedenheit der Löwenköpfe an der Traufrinne und die roh in Blei ausgeführte Verklammerung eines doppelt gebrochenen Kentaurenbeines. Vermutlich gehöre die Restauration römischer Zeit an. Der jüngst von Löschke befürworteten Auffassung der beiden Alten als Kentaurenmütter konnte sich der Vortragende nicht anschließen, da die Pfühle, auf welchen dieselben gelagert sind, ihm einer solchen Benennung zu widersprechen schienen. An den Vortrag

1) Die hier angedeutete Umstellung der Beilschwinger hat J. Langl in seinen „Göttern und Heldengestalten" bereits vorgenommen.
Anm. d. Red.

schloß sich eine sehr angeregte Debatte, an welcher die Herren Curtius, Engelmann, Hauck, Studniczka, Robert und Furtwängler teilnahmen. Dieselbe ergab eine fast allgemeine Zustimmung zu den vom Vortragenden empfohlenen Umstellungen der Mittelgruppen, wogegen die Hypothese von einer mit der Dachausbesserung in Verbindung stehenden Restauration der Giebelstatuen auf Widerspruch stieß. Herr Conze machte eine kurze Mitteilung über die von seiten des archäologischen Instituts in Athen unter Mitwirkung des Herrn Kabbadias herbeigeführte Entdeckung des bei Pausanias IX 15, 5 erwähnten Kabirenheiligtums. Nach Mitteilung des Herrn Dörpfeld sei bereits ein Bau, anscheinend der Tempel, zweiteilig und in seiner hinteren Abteilung mit der Opfergrube, aufgedeckt. — Herr Robert schlug vor, bei Pausanias V 15, 4 „außerhalb der Altis" statt des überlieferten „innerhalb" zu lesen, da nicht recht einzusehen sei, wie ein innerhalb der Altis liegendes Denkmal als „zur Rechten des Leonidäons" befindlich bezeichnet werden könne. Auch widerspreche es der antiken Religion, innerhalb eines Temenos eine Agora anzulegen. Bei Annahme der vorgeschlagenen Änderung ergebe sich, daß der südlich von der Altis gelegene Raum, der u. a. auch das Buleuterion enthalte, die Agora sei, das Rathaus gehöre aber auf den Markt und die Prohedria sei vielleicht ein Teil desselben oder wenigstens in seiner Nähe zu suchen.

Sammlungen und Ausstellungen.

A. R. **Der Verein der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen in Berlin** hat am 12. Februar seine elfte Ausstellung in der Kunstakademie eröffnet, welche von 131 Künstlerinnen mit 283 Gemälden, Aquarellen, Pastell- und anderen Zeichnungen und auch drei plastischen Kunstwerken beschickt worden ist. Mit der Zahl der Beteiligten und der Einsendungen ist auch in diesem Jahre wieder die Qualität der Leistungen nach der technischen Seite gestiegen. Wenn sich die malerische Technik auch nur erst in der eigentlichen Domäne kunstübender Damen, auf dem Gebiete des Stilllebens und der Blumen- und Früchtemalerei bis zur höchsten Virtuosität gesteigert hat, so sind doch auch in der Landschaftsmalerei, namentlich in Bezug auf den Ausdruck einer poetischen Stimmung, erhebliche Fortschritte zu konstatiren. Nächst Frau Begas-Parmentier, einer Künstlerin von reicher, vielseitiger und ursprünglicher Begabung, welche nicht mit dem Maßstabe des Dilettantismus gemessen werden darf, sondern in Reih und Glied mit ihren männlichen Kunstkollegen zu beurteilen ist, verdienen Martha Lobach, Marie Kirschner, Hedwig von der Groeben, Helene Sietze, Frau Budczies, Marie von Keudell, Pauline Steindorff, Frau Hartnack und Bertha Schrader eine ehrenvolle Erwähnung. Frau Begas-Parmentier hat auch die Führerrolle auf dem Gebiete des dekorativen Blumenstücks im großen Stil. Ihr ebenbürtig, nur noch kräftiger, flüssiger und breiter im Kolorit ist Frau Margarete Hormuth-Kallmorgen in Karlsruhe, welche durch den Geschmack ihres Arrangements und die Feinheit und Anmut ihres Farbensinnes das glänzende Gestirn Hermine von Preuschen längst überstrahlt hat. Klara Lobedan, Anna Peters in Stuttgart und Marie Thun sind ebenfalls Spezialistinnen des Blumen- und Fruchtstücks, welche mit einem glänzenden Kolorit den größten Fleiß in der Nachbildung und Charakteristik des vegetabilischen Einzelwesens verbinden. Unter den Stilllebenmalerinnen im engeren Sinne steht Margarete Hönerbach obenan, deren höchst sinnvoll arrangirte Zimmerwinkel mit allerhand Möbeln und Geräten, welche für die Gewohnheiten und die geistige Eigenart ihrer Bewohner charakteristisch sind, an keinen geringeren als an Dou erinnern, dessen viel gerühmte mikroskopische Feinheit in der Detaillirung von der modernen Künstlerin nahezu erreicht ist. Auch die Tiermalerinnen Minna Stocks in Schwerin (eine Gesellschaft spielender Möpse) und Hildegard Lehnert (Tauben im Rathaushof zu Rothenburg a. T.) sind mit Leistungen vertreten, die weder in der Charakteristik der Tierindividuen noch in der malerischen Behandlung irgendwie die Unzulänglichkeit weiblichen Könnens verraten, welche freilich auf dem Gebiete der Porträt- und Genremalerei desto stärker zu Tage tritt. Doch verdienen wenigstens zwei Künstlerinnen auf ersterem Gebiete, Frau Helene Büchmann mit dem kleinen Bildnis einer Dame in ganzer Figur und Natalie von Modl in Hannover mit dem Brustbilde eines Herren unbedingte Anerkennung. — Unter den drei Bildhauerarbeiten ist die lebensgroße Figur eines nackten, beim Baden oder bei einem Schiffsuntergang verunglückten und an den Strand gespülten Mädchens von Frau Henny Geiger-Spiegel eine sehr beachtenswerte Schöpfung, welche ebenso sehr von der Energie wie von gewissenhaften Naturstudien ihrer Urheberin ehrenvolles Zeugnis ablegt. — Die von dem Verein begründete und geleitete Zeichen- und Malschule hat in dem Porträtmaler Max Koner und dem Geschichts- und Genremaler Warthmüller zwei tüchtige Lehrkräfte gewonnen, deren pädagogische Wirksamkeit in der Malklasse für Porträtstudien und in der Kostümklasse sich bereits in den ausgestellten Arbeiten der Schülerinnen sehr günstig äußert.

R. G. **Im Leipziger Kunstverein** hatte der Direktor des Museums Prof. Dr. Schreiber kürzlich eine interessante Ausstellung von Künstlerbildnissen veranstaltet. Von Masaccio (?) und Schongauer bis auf die Gegenwart erschienen nahezu ein halbes Tausend Porträts, sei es in Nachbildungen, sei es zum geringen Teil in Originalen. Den Grundstock der Ausstellung bildete die Römersche Kupferstichsammlung des städtischen Museums, und mit Hilfe zahlreicher photographischer Reproduktionen wurden die Maler Deutschlands und Italiens zumal in ziemlicher Anschaulichkeit vorgeführt. So mannigfache Lücken sich auch zeigten, dem intimen Kenner der Künstlergeschichte bot sich eine willkommene Gelegenheit zu vergleichenden Urteilen und manchem Einblicke in die Natur der Künstler. Die Folgen der Dürerbildnisse, derjenigen Rembrandts, Rubens', Raffaels, dann die Porträts deutscher Künstler des 19. Jahrhunderts haben gewiß auch über die Gemeinde der eigentlichen Kunstfreunde hinaus ihre Anziehungskraft bewährt. Das große Publikum aber verlangt buntere Anschaulichkeit, wenn man will, gröbere Reize, als ihm das noch so wohldurchdachte Nebeneinander farbloser Blätter bietet. Zudem tritt es so wenig eingeweiht solchen Ausstellungen gegenüber, daß es gewiß ganz praktisch wäre sein Urteil durch einen oder mehrere mit der Ausstellung verbundene kurze Vorträge zu klären und für den gebotenen Genuß empfänglich zu machen. — Der Katalog der Ausstellung wird ähnlichen Veranstaltungen als Vorlage wohl dienen können.

Vermischte Nachrichten.

⁂ **Aus Berliner Ateliers.** Der Bildhauer Ludwig Brunow hat das Hülfsmodell zu dem Reiterdenkmal vollendet, welches dem verstorbenen Großherzog Friedrich Franz II. von Mecklenburg in Schwerin errichtet werden soll. An den vier Ecken des Postaments sitzen vier männliche Gestalten, welche die Frömmigkeit, Gerechtigkeit, Weisheit und Kraft versinnlichen. Die Langseiten des Postaments sind mit figurenreichen Reliefs geschmückt, von denen das eine die Gründung der Universität Rostock, das andere den Einzug der aus dem Kriege heimkehrenden Truppen in Schwerin 1871 darstellt. — Der Bildhauer Heinz Hoffmeister hat das Gußmodell für eine Statue vollendet, welche dem Präsidenten David Hansemann in Aachen errichtet werden soll. Der Guß wird in Lauchhammer erfolgen. — Der Maler Hugo Vogel hat zwei Bildnisse des Bürgermeisters Hermann Duncker ausgeführt, deren eines (Kniestück) zur bleibenden Erinnerung an den um das Gemeinwohl hochverdienten Mann im Rathause aufgestellt werden soll, während das andere, ein Brustbild, als Geschenk des Magistrats für die Familie des Gefeierten bestimmt worden ist.

* **Der Umbau des Wiener Künstlerhauses** ist im wesentlichen vollendet; nur der Bautischler und der Maler haben noch zu thun, um die Räume für die demnächst beginnende Aufstellungsarbeit fertig zu machen. An dem Plane des Umbaues, wie wir ihn früher skizzirt, sind inzwischen noch einige Änderungen vorgenommen worden und die Leistung des Architekten, Prof. Julius Deininger, darf im allgemeinen auf Beifall rechnen. Die vielen dunklen Durchgänge und Räume des alten Hauses haben lichten Hallen Platz gemacht, der Hof zwischen dem alten und neuen Hause ist in einen hohen Säulensaal umgewandelt, welcher namentlich der Ausstellung plastischer Werke sehr zu Gute kommen wird. In dem umgestalteten Treppenhause bildet nur die

von langen Konsolen gestützte Verbindungsgalerie einen etwas unorganisch wirkenden Bestandteil, der an die nachträgliche Metamorphose des Ganzen erinnert. Die Niveaudifferenzen sind zwar teilweise, aber durchaus nicht vollständig ausgeglichen.

* An der **Wiener internationalen Ausstellung** wird sich Frankreich leider nicht beteiligen, und auch Rußland dürfte in Wien nur sporadisch vertreten sein. Um so glanzvoller stellt sich die Beteiligung Deutschlands, Belgiens, Italiens, Englands und Spaniens heraus; auch Dänemark und Schweden haben vorzügliche Leistungen eingesandt. J. Maj. die Königin Viktoria von England hat bereitwilligst gestattet, daß die ihr zu ihrem fünfzigjährigen Regierungsjubiläum als Geschenke dargebrachten Aquarelle zum erstenmal in Wien zur öffentlichen Ausstellung gelangen. Daß die österreichischen Künstler ihr Bestes thun werden, um ihre Abteilung so reich wie möglich zu gestalten, bedarf keiner Versicherung.

*** **Dr. Heinrich Schliemann** befindet sich gegenwärtig in Alexandrien, um daselbst Nachforschungen nach historischen Resten aus der Zeit der Kleopatra und dem Grabe Alexanders des Großen anzustellen.

Vom Kunstmarkt.

x. — **H. G. Gutekunst in Stuttgart** bietet am 14. März und die folgenden Tage den zweiten Teil der Sammlung des Herrn Prof. Dr. O. Seyffer, ebenda, aus. Ueber die Sammlung ist ein großer illustrirter Auktionskatalog in Quartformat erschienen, 150 Seiten Text mit 1328 Nummern aufweisend, dazu kommen fünfzehn Lichtdrucktafeln mit den Abbildungen von ca. 300 auserlesenen Stücken der Sammlung. Der Katalog ohne Lichtdrucke kostet 1 Mk., mit Lichtdrucken 8 Mk. Die Sammlung besteht aus Eisenarbeiten, Bronzesachen, Zinngegenständen, Elfenbeinschnitzwerken, Uhren, Dosen, Schmucksachen, Porzellanen, allerhand Tafelgerät, griechischen, römischen und ägyptischen Altertümern und endlich einigen Gemälden. Die Auktion verdient großes Interesse. — Am 21. März kommt durch die gleiche Handlung eine gewählte Porzellansammlung unter den Hammer. Der Katalog (77 Nummern) ist mit einem Lichtdruck versehen und kostet 50 Pf.

*** **Der Nachlaß von Gemälden, Studien und Skizzen des im vorigen Jahre verstorbenen Orientmalers Guillaumet** ist in den Tagen vom 6. bis 8. Februar in Paris versteigert worden und hat die Totalsumme von ca. 275 000 Frs. ergeben. Den höchsten Preis erzielte ein „Halt von Kameelreitern" mit 7200 Frs. Ein Bild des Meisters „Die Wüste" wurde von seinen Erben dem Staate geschenkt, ein anderes für die Luxembourggalerie angekauft.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Eggers, F. u. K., Christian Daniel Rauch. IV. Bd. 2. Hälfte (Schluss). XVII u. 470 S. 8⁰. Berlin, C. Danckers Verlag. Mk. 6. —

Lefébure, Ernest, Broderie et Dentelles. (Bibliothèque de l'Enseignement des Beaux-Arts.) 8⁰. 320 S. u. 148 Abbildungen. Paris, Maison Quantin. Frs. 3. 50

Paleólogue, L'art chinois (Bibl. de l'Enseign. des Beaux-Arts). 8⁰. 320 S. mit Illustrationen. Paris, Maison Quantin. Frs. 3. 50.

Moore, Thomas, Lalla Rookh, an oriental romance. gr. 8⁰. Mit vielen Lichtdrucken. Boston, Estes & Lauriat.

Inserate.

H. G. Gutekunst's Kunst-Auktion in Stuttgart.

Mittwoch den 14. März und folgende Tage Versteigerung des II. Teils der

Antiquitäten-Sammlung

des Herrn Professor **Dr. Otto Seyffer** in Stuttgart:

Bronze, Eisen, Zinn, Elfenbein, Dosen, Uhren, Flacons, Schmucksachen, ägyptische, griechische, römische Altertümer, Gemälde etc.

1328 Nrn. Gew. Katalog M. 1. —, illustr. mit 15 Lichtdruckplatten M. 8. —.

Im Anschluss hieran Auktion der **PORZELLAN-SAMMLUNG** der Frau Baronin von L. Katalog hierfür 50 Pf.

H. G. Gutekunst, Kunsthandlung, Olgastrasse 1 b.

Die „Allgemeine Zeitung"

(mit wissenschaftlicher Beilage und Handelszeitung)

früher in Augsburg erschienen

ist in Deutschland und Oesterreich durch die Postanstalten für 9 Mark vierteljährlich (**6 Mk. für die 2 letzten Monate, 3 Mk. für den letzten Monat des Quartals**) zu beziehen. Preis bei direkter Versendung unter Streifband monatlich 4 Mark (M. 5. 60 für die anderen Länder des Weltpostvereins).

Quartalpreis bei wöchentl. Versendung im Weltpostverein M. 12.

Probenummern nebst neuestem Quartal-Register gratis.

Leitartikel, wissenschaftliche und handelspolitische Aufsätze rc. rc. in Nr. 38 bis 44.

Deutscher Reichstag. — Rußlands Offensivstellung gegen Deutschand. — Bosnien und Bulgarien. — Das neue Kolchis. — Angreifen? — Pachtpreise für Grund und Boden in Italien.

Die außereuropäische deutsche Presse. — Neapel. Von Th. Trede. (II. Schluß.) — Zu Ehren der George Sand. — Anthropologisches aus Baden. Von O. Ammon. (IV. Schlußartikel.) — Die Latifundien im preußischen Osten. (I.) — Ein neues Buch über Boccaccio. Von Dr. M. Landau. — Voltaire. Von G. Weber. — Gustav Freytags kleinere Schriften. — August Frhr. v. Lerchenfeld-Aham. (Nekrolog.) — „Aus zwei Welten." Von Fr. Muncker. — Zur Scheffel-Literatur. — Zur Vorgeschichte der heiligen Alliance.

Die süddeutsche Baumwollindustrie und die Altersversicherung. — Die türkischen Bahnen und der Orientverkehr. I.

Aufträge für Streifbandsendungen an die Expedition in München.

Kunst-Auktion von C. G. Boerner in Leipzig.

Montag, den 5. März 1888.

Hinterlassene Kunstsammlung des Herrn **Dr. Hermann Beckh auf Rathsberg bei Erlangen.** Wertvolle Kupferstiche, Radirungen, Holzschnitte, Kupferwerke und Handzeichnungen alter und neuer Meister.

Kataloge gratis zu beziehen von der

Kunsthandlung von C. G. Boerner in Leipzig.

Gemälde alter Meister.

Der Unterzeichnete kauft stets hervorragende Originale alter Meister, vorzüglich der niederländischen Schule, vermittelt aufs schnellste und sachverständigste den Verkauf einzelner Werke, wie kompl. Sammlungen und übernimmt Aufträge für alle grösseren Gemäldeauktionen des In- und Auslandes.

Berlin, W., Potsdamerstrasse 3. **Josef Th. Schall.**

Kunsthandlung Hugo Grosser, Leipzig. Alleiniger Vertreter mit vollständigem Lager der Photographischen Anstalt von **Ad. Braun & Co.** in Dornach. **Kataloge. Musterbücher. Auswahlsendungen. Einrahmungen.** (27)

Carl Triepel
KUNSTHANDLUNG, BERLIN
Jerusalemerstr. 13, am Dönhofsplatz.
Gemälde und Handzeichnungen alter Meister. (14)

Allgemeiner Porträt-Katalog.

Sammlung von **10 000** Porträts berühmter Personen aller Zeiten u. Länder, mit genauen **biograph.** und **künstler.** Angaben.

Erschienen: Heft 1—5 (A—St.) à 50 Pf.

Billigste Preise! Der Katalog ist zu beziehen von der Buchhandlung **A. Lutz** in Hanau a. M. Von derselben ist gratis u. franko zu haben: Katalog über 3872 alte Städteansichten.

Th. Salomons Kunsthandlung, Dresden
Waisenhausstr. 28.

Kauft und übernimmt den Verkauf wertvoller Originalgemälde, alter und neuer Meister. Handzeichnungen, Aquarelle und Kupferstiche. — Aufträge für obige Kunstwerke werden erbeten. Bedingungen höchst kulant. (7)

Der Liller Mädchenkopf

(Tête de cire du temps de Raffael),

in Wachs farbig und getreu dem Original im Museum Wicar zu Lille nachgebildete Büste.
Vergl. Zeitschr. f. bild. Kunst Jahrg. 21. Heft 1.
Höhe 50 cm. Preis M. 50. Verpackung M. 3.
Zu beziehen von
Fritz Gurlitt, Kunsthandlung, Berlin, W. 29 Behrenstrasse.

Hierzu eine Beilage von F. A. Brockhaus, Leipzig, betr. Archivio storico dell' Arte.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers **E. A. Seemann.** — Druck von August Pries in Leipzig

23. Jahrgang. 1887/88.

Nr. 21. 1. März.

Kunstchronik

Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

Herausgeber:

Carl v. Lützow und Arthur Pabst

Wien, Theresianumgasse 25. — Berlin, W. Kurfürstenstraße 3.

Expedition:

Leipzig: E. A. Seemann, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. Kühl, Jägerstr. 73.

Die Kunstchronik erscheint von Oktober bis Ende Juni wöchentlich, im Juli, August und September nur aller 14 Tage und kostet in Verbindung mit dem Kunstgewerbeblatt halbjährlich 6 Mark, ohne dasselbe ganzjährlich 8 Mark. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler in Leipzig, Wien, Berlin, München u. s. w. an.

Zur Stuttgarter Gemäldegalerie.

II.

An die dankenswerten Bemerkungen Eisenmanns in Nr. 19 dieses Blattes will ich einige Notizen über die Werke der italienischen Meister in der Stuttgarter Galerie anschließen, welche vielleicht dem Verfasser des neuen Katalogs auch von Nutzen sein können. Obgleich in diesen Abteilungen der Sammlung viel Schwaches und Verunstältetes mit unterläuft, befinden sich daneben doch auch einige anziehende und wertvolle Werke, zum Teil von seltenen Meistern, besonders der venetianischen Schule, da diese Gruppe der Sammlung bekanntlich aus dem Besitz der Familie Barbarigo in Venedig stammt. — Ich durchschreite die Säle mit dem alten Katalog in der Hand und mache zu dessen Nummern meine vor mehreren Jahren dort aufgeschriebenen Bemerkungen:

Erster Saal. Nr. 4. Ist eines der mehrfach vorkommenden Trauerbilder von Giovanni Bellini, den toten Gottessohn darstellend, von der schmerzensreichen Mutter gestützt, welcher sich der Lieblingsjünger Johannes nebst Magdalena, Nikodemus und Joseph von Arimathia beigesellen. Ganz echt mit dem Namen bezeichnet, nach der dem Meister eigentümlichen Weise, das zweite l des Namens höher zu formen. Wiewohl das Bild von ungeschickten Restauratoren kläglich zugerichtet ist, kann man doch noch die Formen im Nackten des Körpers, in den Extremitäten u. s. w., wie sie Bellini eigen sind, wiedererkennen. Wohl im letzten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts entstanden. — Breitbild, auf Holz, ungefähr 1 m hoch und 1,50 m breit.

Nr. 14. Madonna mit den zwei Kindern und den Heiligen Elisabeth, Katharina und Joseph, Palma Vecchio genannt, wohl aber ein frühes anmutiges Werk seines feinbegabten Schülers Bonifazio Veronese, der auch in anderen Fällen mit seinem Meister verwechselt wird. (Vergl. Eisenmann, Nr. 19, Sp. 297).

Diesem wird hingegen ein anderes Holzbild, Nr. 17, ursprünglich zuzuschreiben gewesen sein, ebenfalls die Madonna mit dem Kinde und dem heil. Petrus, der den Donator präsentirt, darstellend.

Nr. 28. Großes Altarblatt mit der Bezeichnung: Op. Victor Carpathius 1507. Auf einem Throne sitzend der heil. Thomas zwischen zwei Heiligen und einem jungen Donator im Profil. Oben Maria mit dem segnenden Kinde zwischen Engeln auf Wolken.

Vor der nächsten Nummer (29) mag sich niemand durch den großen Namen des Giorgione, der ihm beigelegt wird, verleiten lassen, da es sich um nichts anderes handelt, als um eine dunkle und späte Kopie nach dem Gemälde in der Galerie Borghese zu Rom, dem geharnischten David mit dem Haupte des Holofernes. Das Originalbild ist schon vor Jahren von Lermolieff mit Recht dem Dosso Dossi zurückerstattet worden. [1])

Derselbe Schriftsteller erwähnt in seinem be-

1) Gänzlich unhaltbar ist auch die Benennung Giorgione bei einem männlichen Bildnis, das sich als vollständig renovirt darstellt (ohne Nummer).

kannten Buche als eine besondere Seltenheit das bezeichnete Werk von Antonio Palma, dem Neffen des wohlbekannten Jacopo Palma Vecchio und Vater von Giacomo Palma Juniore, welches in der Stuttgarter Galerie vorkommt. — Questo quadro, sagt Lermolieff in seiner italienischen Ausgabe[1]), che rammenta in tutto la scuola di Bonifazi, ci fa testimonianza che le relazioni amichevoli che esistevano tra i due Bonifazi veronesi e il loro maestro, il Palma vecchio, zio di Antonio, continuarono anche col suo nipote. Non conosco che un'altra opera sola segnata del nome di questo Antonio Palma, essa si trova nella sagrestia della chiesa parrocchiale di Serinalta sui monti bergamaschi, dove i Palma ebbero i natali; è dell'ultima epoca del pittore. Es ist übrigens ein schwaches und arg zugerichtetes Bild. Es stellt die Auferstehung Christi dar.

Nr. 48. Derselbe Gegenstand von Paris Bordone, ebenfalls mit dem Namen bezeichnet; verrieben und auf rohe Weise retuschirt.

Nr. 78. „Luini" — ist nichts anderes als eine Kopie des bekannten Bildes dieses Meisters in der Londoner Nationalgalerie „Christus zwischen den Schriftgelehrten".

Nr. 74. „Basaiti", eher von Giov. Mansueti.

Ich kehre zurück zu den Nummern 60 und 62, zwei nicht zu übergehenden anziehenden, wenn auch leider furchtbar verunstalteten Bildern. Ersteres, ein Breitbild, wird der „Schule des Palma Vecchio" zugeschrieben. Vor einem farbenschimmernden Vorhange sitzt die Jungfrau mit dem Kinde; zur Seite der heil. Joseph und eine jugendliche Heilige von vollen Zügen; zudem der junge Tobias, vom Erzengel geleitet. Haben wir vorhin ein Werk des Bonifazio in einem dem Palma zugeschriebenen erkennen müssen, so möchten wir in Betreff der Nr. 60 nicht anstehen, trotz der heillosen Restauration, unter der das Bild gelitten, darin ein Werk eines wenigstens zeitweilig von Bonifazio abhängigen, gleichfalls aus Verona stammenden Malers zu erblicken. Wir meinen den selten vorkommenden Francesco Torbido detto il Moro. Man vergleiche das Stuttgarter Bild mit dem fein nüancirten Altarblatte des Meisters in der Kirche S. Fermo in Verona und dürfte dann wohl darin eine Bestätigung meiner Angabe finden.

Nr. 62. Figurenreiches Gemälde, mit der Anbetung der Könige, wohl eine Schöpfung des ersten Bonifazio, mit landschaftlichem Hintergrund, der mit lieblichen kleinen Figuren belebt ist.

Nachdem wir noch auf ein virtuos gemaltes Bild von Giambattista Tiepolo (Heil. Joseph mit dem Christuskinde, Nr. 85) hingedeutet, fühlen wir uns im zweiten Kabinet ganz besonders von einem kleinen Holzbilde angezogen, das als „Unbekannt" figurirt, in dem aber ganz entschieden die Hand des Palma Vecchio zu erkennen ist; es stammt wohl aus seiner früheren Zeit, in welcher er mit dem ehrwürdigen Giambellino noch in Beziehung gestanden haben mag. Die Darstellung ist die des beliebten Motivs des jungen Tobias, welcher in Begleitung seines himmlischen Führers in freier Landschaft daherschreitet. Heller Farbenakkord, naive Auffassung. Die Klage über den Zustand leider auch hier nicht zu unterdrücken.

Nr. 110. „B. Montagna" dürfte von einem gleichzeitigen Veroneser herrühren.

Nr. 136. Feine Ölskizze zu einer Comunione di S. Gerolamo vom älteren Tiepolo.

Nr. 159. Blühendes Weib von üppigen Formen einen Blumenkorb haltend; echter, aber verdorbener Paris Bordone.

Unter den verschiedenen Veduten von Venedig, zum größten Teil mittelmäßigen Schularbeiten, möge die Ansicht des alten Markusplatzes hervorgehoben werden, die insofern interessant ist, als sie die der Markuskirche entgegenstehende Seite darstellt, wo natürlich noch die alte, nunmehr abgetragene Kirche von San Gemignano zwischen den zwei Flügeln der alten und der neuen Prokuratiengebäude erscheint; wohl eher ein Werk des Bernardo Belotto als seines Oheims Antonio Canal, dem es in der Galerie beigelegt wird. Es trägt die Nummer 172.

Nr. 174. „Die Steinigung des Stephanus", mit zahlreichen Figuren in orientalischen Trachten. Hintergrund Landschaft mit der Stadt Jerusalem. Eine sinnige historische Darstellung von der Hand des Carpaccio vom Jahre 1515.

Augenscheinlich inkonsequent sind die zwei Benennungen „Bonifazio" und „Meldola" (Andrea Schiavone) bei den Nummern 179 und 155, zwei kleinen mythologischen Darstellungen, die demselben zweiten Bonifazio angehört haben müssen.

Im fünften Kabinet ist mir als besonders merkwürdig ein der „Schule von Venedig" zugeschriebenes Bildnis aufgefallen. Es stellt einen venetianischen bartlosen Herrn dar, in blauem, mit Brokat verzierten Gewande, über der rechten Schulter eine rote Schärpe; Hintergrund schwarz. Das Gesicht samt den Haaren ist zwar gänzlich übermalt, nach der gediegenen Ausführung der Gewänder jedoch und dem glatten, flüssigen Kolorit zu urteilen, wäre ich geneigt, dieses Werk auf

1) Le opere dei maestri italiani nelle gallerie di Monaco, Dresda e Berlino. Saggio critico di Ivan Lermolieff, tradotto dal russo in tedesco per cura del Dott. Giov. Schwarze e dal tedesco in italiano della Baronessa di K. A. Bologna 1886, Nicola Zanichelli.

den seltsamen Jacopo de Barbari zurückzuführen. Es trägt die Nummer 208.

Nr. 232. „Die Findung Mosis“, von G. B. Tiepolo. Mehrere kleine mit eigenem Reiz behandelte Figuren; das Bild würde eine bessere Aufstellung verdienen, als über der Thüre, wo ich es gesehen.

Zweiter Saal. — Das dem Cesare da Sesto zugeschriebene Madonnenbild, mit dem heil. Hieronymus vor einem grünen Vorhang und mit Landschaft im Hintergrunde, würde wahrhaftig keinen richtigen Begriff von dem feinen Meister geben. Es trägt die Nr. 319 und ist jener Reihe von nicht seltenen Werken zuzuzählen, welche aus dem Atelier seines Landsmannes Gian Pietrino zu stammen scheinen.

Die Verwechselung der Leistungen eines Fra Bartolomeo und seines Genossen Mariotto Albertinelli ist bekanntlich mehrfach nachzuweisen. So im Louvre, in der Galerie Poldi Pezzoli u. s. w. Das ist denn auch in Stuttgart der Fall, wo die drei zueinander gehörenden Stücke 323, 324 und 325 zu einer Krönung Mariä mit Engelsgruppen nach den Typen, den etwas gedrungenen Formen und dem fetten Farbenauftrag zu schließen, gewiß dem zweiten, jedenfalls weniger idealen, dieser beiden Künstler zuzuerkennen sind.

Nr. 329. Gehört zu den durch ihren Farbenreiz sich hervorthuenden Gemälden der Sammlung. Wir sehen darin in Halbfiguren Maria mit dem Christuskinde zwischen den Heiligen Petrus und Johannes dem Täufer dargestellt. Aber nicht „Palma Vecchio“ also, sondern den bereits erwähnten Bonifazio (den ersten) aus Verona möchten wir als Urheber nennen. Schaut aus demselben die Herkunft von dem berühmten Bergamasken noch heraus, so läßt er sich doch stets von ihm unterscheiden durch feinen wärmeren Farbenakkord und den pastoseren Auftrag. Obwohl er weniger großartig in der Auffassung ist als Palma, darf doch von ihm behauptet werden, daß er demselben, besonders in seinen früheren Werken, an poetischem, malerischem Reiz der Darstellung überlegen ist. — Als das glänzendste Beispiel dieser Art sei hier beiläufig das herrliche von der Nationalgalerie in London erworbene Breitbild aus der Jugendzeit des Bonifazio erwähnt, welches lange in Bergamo als eine Arbeit des Palma angesehen wurde, an den es auch faktisch lebhaft erinnert, wiewohl heutzutage die von Lermolieff angegebene neue Bestimmung von niemandem mehr beanstandet wird. [1])

[1]) Diese wundervolle, edle Zusammenstellung von Heiligen in einer weiten luftigen Landschaft kann man selbst in der kleinen aber wohlgelungenen Photographie würdigen, welche im Vestibül der reichhaltigen Londoner Galerie mit anderen zum Kauf aufliegt.

Es ist sehr zu bedauern, wie bereits angedeutet, daß der aus Venedig stammende Teil der Stuttgarter Galerie in so jämmerlichem Zustande ist. Sollte sich die Möglichkeit ergeben, dem Übelstande der ärgsten Mißhandlungen der Bilder durch die Hand eines verständigen und gewissenhaften Restaurators wenigstens teilweise abzuhelfen und würde zugleich eine kritische Sichtung in der Pinakothek der königlich württembergischen Residenzstadt vorgenommen, so hegen wir keinen Zweifel, daß derselben daraus ein beträchtlicher Gewinn und eine größere, gebührende Beachtung erwachsen würde.

Gustav Frizzoni.

Dänische Ausstellungen und Sammlungen.

Kolding, den 16. Febr. 1888.

Die bei weitem bedeutendste Ausstellung künstlerischer und industrieller Erzeugnisse, welche jemals innerhalb der Grenzen des skandinavischen Nordens stattgefunden hat, wird in diesem Frühjahr in Kopenhagen eröffnet werden. International wird freilich nur die kunstindustrielle Abteilung werden; von Arbeiten des Handwerks und der Industrie, sowie von Werken der eigentlichen Kunst werden nur solche, die aus Dänemark, Schweden, Norwegen und Finnland herrühren, angenommen. Alle bedeutenden Künstler dieser Länder aber werden die Ausstellung beschicken, so daß dieselbe auch für Fremde ein keineswegs geringes Interesse haben wird.

Gleichzeitig wird aber in Kopenhagen noch eine zweite, von der großen nordischen unabhängige Ausstellung eröffnet werden, eine Ausstellung französischer Kunstwerke, deren gleichen man außerhalb Paris noch nicht gesehen hat. Der reiche und freigebige Karl Jacobsen, Besitzer der großen Bierbrauerei Ny Carlsberg hegte den Wunsch, auf der „nordischen Ausstellung“ für einige hervorragende Werke der neueren französischen Skulptur Platz zu erhalten. Solches mußte ihm, den Statuten der Exposition gemäß, verweigert werden; schnell entschloß er sich dann, auf eigene Faust eine französische Ausstellung herbeizuschaffen; im Laufe weniger Wochen war der Plan zur Reife gelangt und mit den Vorbereitungen weit hervorgeschritten. Von dem Magistrat Kopenhagens wurde ein Bauplatz leihweise hergegeben und zwei dazu besonders geeignete Künstler nach Paris geschickt; der Architekt Professor V. Klein sollte mit der französischen Regierung und anderen Autoritäten, der Maler P. S. Kröyer mit den einzelnen Künstlern verhandeln; die dänische Regierung versprach, die Kunstwerke von Havre nach Dänemark mit einem Kriegsschiffe überführen zu lassen. Und schon jetzt kann man

den Erfolg des ganzen Unternehmens recht wohl überblicken.

Daß es sich nicht um Kleinigkeiten handelt, läßt sich schon daraus ersehen, daß die Aufführungskosten für das Gebäude auf 200000 Kronen (224000 Reichsmark) kalkulirt sind. Die Zeichnung des Ganzen ist vom Architekten Alfred Thomsen entworfen: vor dem Gebäude, das aus Fachwerk mit einem Dach von Eisen und Glas bestehen wird, soll sich ein Portikus mit sechs, 5,75 m hohen Säulen erheben; der größte Saal wird ungefähr 58 m lang, 12 m breit und 10 m hoch, jeder der sechs kleineren 30, 10 und 8 m; überall kommt Oberlicht. Von den französischen Autoritäten sowie von den Künstlern wurden die Herren Klein und Kröyer mit größter Gefälligkeit empfangen, und sofort wurde, um alles Nötige in Ordnung zu bringen, unter dem Präsidium des vormaligen Ministers der schönen Künste Antoine Proust, ein Komitee gebildet; als Vizepräsident steht Louis Pasteur da, Mitglieder sind unter anderen Bonnat, Paul Dubois, Carolus Duran, Gérome, Gervex, Puvis de Chavanne, Roll, Barrias, Chapu, Delaplanche, Falguière, Gautherin, Mercier, Garnier, Braguemont und Chaplin, als Sekretär und Expediteur fungirt der Kunsthändler Pétit. Alle die genannten Künstler haben versprochen, mit den besten ihrer Werke, die sie herbeizuschaffen imstande sind, teilzunehmen; auch von Meissonier und vielen anderen Berühmtheiten werden Hauptwerke, teils aus den Ateliers, teils aus den Sammlungen des Staates und aus den Privatgalerien, ankommen. Alle bedeutenderen Architekten Frankreichs werden vertreten sein; eingesandt ist schon manches, wie z. B. 50 Originalzeichnungen des berühmten Werkes Monuments historiques de la France, eine Menge Restaurationen antiker Bauwerke, von Pensionären der französischen Akademie zu Rom ausgeführt, sowie 50 Reisestudien in Aquarell von Garnier und anderen hervorragenden Baukünstlern. Es wird somit diese Ausstellung einen Überblick der jetzigen französischen Kunst geben, wie man ihn schwerlich oder richtiger gar nicht von einem einzelnen „Salon" wird erwarten können. Nur von besonders eingeladenen Künstlern werden Arbeiten angenommen; würde man eine allgemeine Einladung ergehen lassen, könnte man die Einsendung von mehreren Tausenden von Bildwerken erwarten. So haben wenigstens mehrere Mitglieder des französischen Komitees den Herren Klein und Kröyer versichert.

Über den Urheber des Ganzen, den Herrn Karl Jacobsen, nur noch einige Worte. Er ist der Sohn des im letzten Spätjahre verschiedenen Bierbrauers gleichen Namens, ein Mäcen ersten Ranges, welcher für künstlerische und wissenschaftliche Zwecke Millionen ausgab. Der Sohn tritt so würdig in die Fußstapfen des Vaters, daß es einem jeden kunstliebenden Dänen als höchste Pflicht erscheinen muß, das möglichst größte Quantum Neu-Carlsberger Bier zu vertilgen: weiß man ja doch, daß der allergrößte Teil der Kapitalien, die Karl Jacobsen verdient, der Kunst und den Künstlern zum Vorteile gereichen werden. Daß Jacobsen im Laufe der letzten Jahre seine Vaterstadt mit einer größeren Zahl von köstlichen Bronzeabgüssen antiker Statuen zur Aufstellung in einem öffentlichen Park beschenkt hat — ein Grundkapital von 100000 Kronen sichert die Vermehrung der Sammlung — ist nur das Wenigste. Vor fünf Jahren eröffnete er dem Publikum seine „Glyptothek", eine Sammlung neuerer dänischer und ausländischer Skulpturen nebst Antiken. Der Katalog verzeichnete damals 61 Nummern, darunter acht Bronzeabgüsse von Antiken (alle Originalgröße), wie Laokoon, den Apoxyomenos, Sauroktonos, und von Michelangelo's Pietà; von Originalen einen köstlichen archaischen Athletenkopf und als Hauptstück den berühmten Sarkophag Casali (abgebildet und beschrieben in Visconti's Museo Pio-Clementino, Tom. V und O. Müller, Denkmäler II; um ungefähr 50000 Fr. erworben); Marmorarbeiten von Dubois, Gautherin, Delaplanche, Gipsabgüsse und Modelle von Werken mehrerer berühmter moderner Künstler des Auslandes und endlich Hauptwerke einheimischer Skulptur. Allein der Katalog von 1887 ist schon bis auf 465 Nummern herangewachsen, wobei noch zu bemerken ist, daß vierzehn auserlesene Originalfiguren und Gruppen aus Tanagra unter einer Nummer verzeichnet sind. Besonders nennenswert sind außer einer Fülle von Hauptwerken der Dänen Thorwaldsen, H. V. Bissen, Wilhelm Bissen, Jerichau u. a. (vieles in Marmor), hervorragende Werke von Canova, Tenerani, Schwanthaler, Dannecker, Wagner, Tieck, dann Dubois' Eva (Marmor) [1]), die vier Statuen vom Denkmal Lamoricière's (Marmor), St. Jean Baptiste, Chanteur Florentin, Narcissus u. s. w., Delaplanche's Eva, La musique (Marmor), Gautherins Le paradis perdu (Marmor), Le travail, Clotilde de Surville und Anderes, Chapu's Jeanne d'Arc (Marmor), La jeunesse vom Regnaultmonument und noch sechs Arbeiten, dann vieles von Barye (drei Bronzen), Carpeaux, Mercier, Baujault und Anderen. Dazu kommen noch Antiken wie Myrons Diskobol

---

1) Zwei Marmorexemplare. Das ursprünglich gelieferte hatte einige Flecken. Als Herr Jacobsen sich beim Künstler darüber beklagte, lieferte dieser ein tadelloses und wollte das erste zurücknehmen. „Nein", meinte Herr Jacobsen, „das kann man schon behalten und es vielleicht einmal einem Provinzialmuseum schenken."

und die mediceische Venus, beide in Bronze von Barbedienne, eine ganz einzig dastehende Folge von originellen Steinskulpturen aus Palmyra, der zahlreichen Abgüsse vom Parthenon und aus Pergamon gar nicht zu gedenken. In der allerletzten Zeit ist noch manches hinzugekommen, darunter viele herrliche originale Antiken, z. B. eine ganze Reihe Büsten von Personen aus den römischen Kaiserfamilien. Davon, wie ausführlicher von der ganzen Sammlung, an welche sich eine kleine, aber sehr wertvolle Sammlung von Gemälden und Zeichnungen älterer und neuerer Meister anschließt, werde ich in einem folgenden Briefe berichten.

Neuerdings hat man erfahren, daß Herr Jacobsen die Glyptothek der Stadt Kopenhagen als Geschenk zu überweisen beschlossen hat. Für die Vermehrung derselben wird er auch sorgen.

Der dänischen Künstlerwelt ist neuerdings die Ehre widerfahren, daß an drei ihrer hervorragendsten Mitglieder, die Maler Karl Bloch, Otto Bache und P. S. Kröyer die Aufforderung erging, für die Uffiziengalerie zu Florenz ihre Selbstbildnisse einzusenden.

Sigurd Müller.

Kunstlitteratur und Kunsthandel.

x. — **„Die Gemäldegalerie der königl. Museen zu Berlin"** betitelt sich ein neues großes Werk, welches im Verlage der Grote'schen Buchhandlung zu erscheinen beginnt. Es wird von der Generalverwaltung der königl. Museen herausgegeben und soll 25 bis 27 Lieferungen im Preise von je 30 Mark umfassen. Eine Ausgabe von Remarquedrucken auf Japanpapier in 25 Exemplaren hergestellt soll 100 Mk. pro Lieferung, eine Ausgabe mit Vorzugsdrucken auf chinesischem Papier, achtzig numerirte Exemplare, je 60 Mk. für die Lieferung kosten. Die Luxusausgaben werden natürlich in größerem Format erscheinen. In der Reihe der Galeriewerke bezeichnet dieses neue insofern einen Fortschritt, als es zugleich die Entwickelung der Malerei illustrirt. Demgemäß wird auch der Text zusammenhängender sein, als dies bisher bei den Galeriewerken gewöhnlich der Fall war. Der Prospekt hebt hervor, daß der Text zwar „auf systematisch lehrhafte Vollständigkeit verzichtet, jedoch die Kunstwerke im Zusammenhang der Schule und im vollen Flusse des Kunstlebens seiner Epoche zu begreifen trachtet." Schon vorher ist im Prospekt „das Verhältnis der Neuzeit zu den großen vergangenen Kunstepochen als ein vorwiegend historisches" bezeichnet. Es soll daher System und Zusammenhang, wie in die Sammlungen selbst, so auch in die Nachbildungen kommen. Der erste Band des Werkes, aus sechs bis sieben Lieferungen bestehend, wird das Quattro- und Cinquecento enthalten. Der zweite führt die italienischen Meister des 16. Jahrhunderts vor, alsdann die Akademiker und Naturalisten. Dann folgt Spanien (Velazquez, Murillo, Zurbaran, Ribera), die französischen Maler des 17. und 18. Jahrhunderts und die deutschen des 18. Jahrhunderts. Der dritte und vierte Band, die zweite Abteilung bildend, ist den deutschen und niederländischen Schulen gewidmet; zunächst ist Dürer und seine gleichzeitigen und späteren Kollegen vertreten, dann kommen die Altniederländer mit den Van Eyck beginnend, endlich die großen vlämischen Maler Rubens, Van Dyck, Teniers, Brouwer u. s. w.; damit schließt Band III. Im vierten Bande finden wir F. Hals und seine Schule, Rembrandt und Genossen, die holländischen Kleinmeister und Stillebenmaler, endlich holländische Landschafts-, Architektur- und Marinemaler. Die Hauptstücke der Sammlungen sollen in Radirung und zum Teil auch in Stich (wo die Art des Bildes dies wünschenswert macht) wiedergegeben werden. Die geschwinde und vielgestaltige Photographie wird, wie es den Anschein hat, bei den Reproduktionen eine große Rolle spielen, offenbar fallen ihr diejenigen Werke zur Vervielfältigung zu, welche nicht Hauptstücke sind. Auf die Art, wie die Photographie also in dem vorliegenden Falle zur Verwendung kommen soll, wird für den Wert des Werkes viel ankommen. Es sind Hochätzungen und Heliogravüren angekündigt, die von der Reichsdruckerei angefertigt werden. Prof. Jacoby hat es übernommen, den Abbildungen seine besondere Fürsorge zu widmen. Unter den Stechern und Radirern sind eine ganze Reihe, die auch für die Zeitschrift für bildende Kunst bisher thätig waren.

Ausgrabungen und Funde.

*** **Ein römischer Mosaikfußboden** ist in Salisbury in England im Garten eines Herrn Frederick G. Nicholls gefunden worden. Gegenstand des Bildes ist eine Schlacht zwischen Griechen und Persern. Ein jugendlicher Krieger in griechischer Rüstung, mit bloßem Haupte, schwingt seinen Speer in einer Gruppe von Kämpfern mit wallenden Gewändern und hoher Haartracht. Er sucht einen orientalischen König zu töten, welcher auf einem Streitwagen sitzt. Man hält die beiden Helden für Alexander und Darius und glaubt, daß das Bild eine jener großen Schlachten darstellt, welche das Schicksal des Perserreiches entschieden.

Personalnachrichten.

⊙ **Die Lehrer an der Unterrichtsanstalt des Kunstgewerbemuseums zu Berlin,** Baumeister Schütz und Baumeister Kuhn, und der Bildhauer Dopmeyer in Hannover haben das Prädikat Professor erhalten.

Sammlungen und Ausstellungen.

A. R. **Unter dem Titel „Wonnetraum"** ist gegenwärtig in Berlin das Gemälde eines russischen Künstlers, Marcell von Suchorowski, Mitgliedes der Kunstakademie in St. Petersburg, ausgestellt, welches zuvor in Hamburg u. a. O. große Sensation erregt haben soll. Wie sich schon aus dem Titel ergiebt und wie auch die Separatausstellung bei künstlicher Beleuchtung beweist, handelt es sich dabei weniger um ein Kunstwerk von wirklich hervorragender Bedeutung als um eine Spekulation auf den Sinnenreiz. Auf einem mit einem roten orientalischen Teppich bedeckten Ruhebett liegt eine üppige Schöne, die zwar mit einem bis über die Kniee reichenden Hemde bekleidet ist, welches aber so durchsichtig ist, daß es die Formen mehr betont als verhüllt. Auf der Erde ist ein Bärenfell ausgebreitet, und den Hintergrund bildet ein französischer Gobelin, über welchen rechts eine Draperie von dunkelbraunem Sammet herabfällt. Der künstlerische Schwerpunkt des Bildes liegt nicht so sehr in der Zeichnung und Modellirung des Körpers, welche keine besonderen Verdienste haben, oder in dem Gesichtsausdruck des eben aus dem „Wonnetraum" erwachten, lüsternen Mädchens, als in der Stoffmalerei, welche namentlich in der Nachbildung des Gobelins und der Sammetdraperie bis zu so hoher Virtuosität getrieben ist, daß die Illusion der Wirklichkeit erreicht wird.

A. R. **Eine Sonderausstellung der Naturalisten** hat der Kunsthändler Fritz Gurlitt in Berlin in seinem Salon in der Behrenstraße 29 veranstaltet, eine Ausstellung zwar von nur geringem Umfange, aber doch gehaltreich genug, um die Bestrebungen dieser Schule zu kennzeichnen. Das „Abendmahl" von Fritz von Uhde, hier unter günstigerer Beleuchtung und durch die Isolirung ungleich besser wirkend als auf der Jubiläumsausstellung, und desselben Künstlers „Kinderprozession" bilden den Kern der Ausstellung, um den sich Max Liebermann, F. Skarbina, H. Neuhaus, G. Kuehl, H. Olde, H. Schlittgen, M. A. Stremel und P. Paul Müller gruppiren. Auch den Holländer Israels kann man dieser Gruppe beigesellen, ohne einen Mißklang durch Beimischung eines fremden

Elements herbeizuführen. Der Inhalt aller dieser Bilder — mit Ausnahme des schon hinlänglich besprochenen „Abendmahls“ — reizt nicht zu längerem Verweilen: es sind teils Innenräume, in welche die Figuren, von vollem Licht umflossen, hineingesetzt sind, teils Figurenstudien in freier Luft und greller, ungebrochener Beleuchtung, an welchen nur das technische Verfahren interessirt. In demselben fließen die Absichten der französischen Hellmaler und Naturalisten mit in Holland gemachten Licht- und Luftstudien zu einem neuen Ausdrucks- und Darstellungsmittel zusammen, das zur Zeit noch in einem Entwickelungsstadium begriffen ist, das aber auf unzweifelhaft richtigen Grundsätzen und Beobachtungen fußt. Das eine muß schon jetzt den deutschen Naturalisten nachgerühmt werden, daß sie sich von den Roheiten und Gemeinheiten ihrer französischen Gesinnungsgenossen fern halten und daß sie nicht ausschließlich ihren Ehrgeiz in der Wiedergabe des Trivialen und Häßlichen suchen. — Die Ausstellung enthält außer den Bildern der naturalistischen Gruppe noch eine Reihe von Gemälden von Carl Gussow, der vor zwölf Jahren in Berlin ebenfalls mit den Allüren eines derben Naturalisten auftrat, sich aber seitdem zu einem Salonmaler herabgemäßigt hat, dessen Bildnisse in der Glätte des Farbenauftrages und der Virtuosität der Nachahmung der Stoffe ihres Gleichen suchen. Von den dreizehn in den letzen Jahren entstandenen Bildern, welche er ausgestellt hat, — es sind Porträts, Genrebilder, Studienköpfe, Landschaften, Stillleben — erinnern nur drei, ein Schwarzwälder Mädchen bei der Lektüre, das Brustbild eines jungen Mädchens und ein Alter, der im Verein mit einem Mädchen einen Teppich ausbessert, an die Frische und Lebendigkeit, welche früher den koloristischen Vortrag des Meisters ausgezeichnet haben. Auf den übrigen Gemälden ist die Farbe wieder zu jener lackartigen Glätte vertrieben worden, welche es nicht zu einer energischen Charakteristik, zu einem scharfen Accent kommen läßt.

O. M. **Die Fachausstellung des deutschen Graveurvereins,** welche am 23. Februar im Lichthofe des Kunstgewerbemuseums zu Berlin eröffnet wurde, beabsichtigt einen Gesamtüberblick über den gegenwärtigen Stand der Graveurkunst und der mit dieser in Verbindung stehenden Gebiete kunstgewerblicher Produktion zu geben, so daß sie Arbeiten der Edelsteinschneiderei, der Gravirung und Ciselirung in Metall, der Münz- und Medaillenprägung, der Gravirung für Emailarbeiten, der Gravirung von Stempeln für Papier- und Einbandpressungen u. s. w., sowie Modelle und Zeichnungen für derartige Arbeiten umfaßt. Ein besonderes Interesse gewinnt sie durch die Vorführung von älteren mustergiltigen Arbeiten dieser Art, die teils aus öffentlichem, teils aus privatem Besitz zu diesem Behufe hergeliehen sind. — Gleichzeitig findet im Lichthofe des Kunstgewerbemuseums eine Ausstellung der dem deutschen Kronprinzen in letzter Zeit nach San Remo zugegangenen Adressen statt, zu denen voraussichtlich noch weitere hinzukommen werden. Durch ihren Umfang fällt unter denselben vor allem die einen starken Folioband in reichverzierter Einbanddecke bildende Adresse von Bewohnern der Stadt Berlin auf, zu der sich des weiteren Adressen verschiedener einzelner Vereine und Verbände, sowie des Magistrats zu Stade gesellen. Auch Oesterreich ist mit einer Adresse des Vereins Niederwald in Wien beteiligt.

Vermischte Nachrichten.

— Aus Paris schreibt man der „Köln. Zeitung“: Obgleich wir von der Weltausstellung von 1889 noch ziemlich weit entfernt sind, so hat sie doch bereits zu einem Streitfall Anlaß gegeben, der die hiesige Künstlerwelt in zwei allerdings sehr ungleiche Lager teilt. Wohl in der ganzen Welt ist es üblich, daß die Preisrichter nicht berechtigt sind, sich selbst für Werke, die sie etwa ausgestellt haben, Auszeichnungen zuzuerkennen, und nur in Frankreich fand bisher bei den internationalen Ausstellungen davon eine Ausnahme statt. Solange nun die Preisrichter ihre Selbstauszeichnung in bescheidenem Maße betrieben, erhob sich kein bemerkenswerter Widerspruch, und erst im Jahre 1878 kam es zum Krach, als die drei höchsten vom Staate für die Abteilung der schönen Künste bewilligten Auszeichnungen von den Preisrichtern — den Preisrichtern, und zwar ausnahmslos zuerkannt wurden. In der Künstlerschaft war man empört über diese — Selbstzufriedenheit der Preisrichter, die Presse nahm sich der Sache an, und die Folge war, daß die Regierung, solange die Salonausstellung unter ihrer Leitung stand, in die Auszeichnungsvorschriften eine Bestimmung aufnahm, derzufolge alle Preisrichter auf Auszeichnungen verzichten mußten. Seitdem ist die Leitung der Salons in die Hände einer privaten Künstlergenossenschaft übergegangen und die Weltausstellung von 1889 wird somit seit 1878 zum ersten Male wieder mit staatlich eingesetztem Preisrichterausschuß versehen. Dieser Ausschuß nun hat vor einigen Tagen bei Feststellung seines Reglements den Antrag angenommen, daß die Preisrichter von der Prämiirung ausgeschlossen sein sollen, aber nicht ohne Widerspruch. Der selbst den Preisrichtern angehörende Maler Bouguereau fand den Beschluß der Mehrheit ganz unerhört und leitete mit dem Maler Meissonier und Robert-Fleury eine heftige Agitation dagegen ein. Alle drei begaben sich zum Unterrichtsminister und verlangten von diesem, daß er den Beschluß des Ausschusses umstoßen solle. Andererseits wird in den Ateliers eine Adresse verbreitet, in welcher der Minister gebeten wird, diesen Beschluß zu bestätigen, was wohl auch sicher geschehen wird, da die Presse und die öffentliche Meinung sich entschieden gegen die seltsame Forderung Bouguereau's aussprechen. Merkwürdig bleibt es, daß über eine solche Frage überhaupt noch Erörterungen möglich sind! Aus den andern Beschlüssen des Ausschusses ist noch hervorzuheben, daß kein Künstler mehr als zehn Bilder einsenden darf. Bei der zunehmenden Größe der Bilder und der abnehmenden Bescheidenheit der Künstler, von denen einer 1878 für sich allein Raum für 18 Bilder in Anspruch nahm, ist dies nur eine nötige und sicher nicht zu weit gehende Einschränkung.

— **Aus Düsseldorf.** Nachdem der Rheinische Provinziallandtag in seiner vierten Plenarsitzung am 17. Februar den erbetenen Beitrag von 40 000 Mk. aus dem Ständefonds zur Errichtung des Erinnerungsdenkmals, einer monumentalen Figurengruppe, bewilligt hat, welche zum Andenken an den Besuch des Kaisers und der Kaiserin im Ständehause im September 1884 auf dem halbrunden freien Platze vor dem nördlichen Eingangsthore des Provinzialständehauses aufgestellt werden soll, wird die Ausführung nunmehr den Schöpfern der Gruppe, den hiesigen Bildhauern Karl Janssen und Joseph Tüshaus, übertragen werden. Die Ausführung in Bronze wird 120 000 Mk. kosten; an der Aufbringung der Kosten beteiligen sich außer der Provinzialständeverwaltung auch der Staat, die Stadt Düsseldorf und der Rheinisch-Westfälische Kunstverein. Unsere an bedeutenden Denkmälern nicht reiche Stadt wird hierdurch um ein treffliches Kunstwerk reicher.

⊙ **Professor Hans Auer** an der k. k. Staatsgewerbeschule in Wien wurde vom schweizerischen Bundesrat berufen, die Ausführung des neuen eidgenössischen Bundesrathauses in Bern nach seinem Projekte zu leiten, und hat zu diesem Zwecke vom k. k. österreichischen Ministerium für Kultus und Unterricht den erforderlichen Urlaub für die ganze Bauzeit erhalten. Das Gebäude wird an Stelle des alten Inselspitals neben dem jetzigen Bundesrathaus in symmetrischer Gruppirung errichtet, so daß beide mit dem später zwischen denselben zu erbauenden Parlamentshaus eine einheitliche und großartig wirkende Gruppe bilden.

H. A. L. **Ludwig-Richter-Denkmal.** Am 10. Februar hat sich zu Dresden der Ausschuß für die Errichtung eines Ludwig-Richter-Denkmals in Dresden gebildet. Zum Vorsitzenden desselben wurde gewählt der erste Vorstand der dortigen Kunstgenossenschaft, der Bildhauer Hermann Hultzsch, als sein Stellvertreter Regierungsrat Dr. Woldemar von Seidlitz, als Schriftführer der Bildhauer Oskar Rassau und in Stellvertretung Architekt Hauschild, als Schatzmeister der Kommerzienrat Günther. Ein Aufruf zur Unterstützung des Unternehmens wird von den genannten Herren vorbereitet.

H. A. L. **Aus Dresden.** Als am 1. Oktober 1887 der Geheime Hofrat Professor Dr. Ernst Förstemann sein Amt als Oberbibliothekar an der kgl. öffentlichen Bibliothek niederlegte, vereinigten sich seine Verehrer und Freunde dahin, sein Bildnis für die kgl. Bibliothek malen zu lassen, wo bereits die Porträts mehrerer der früheren Leiter dieser

Anstalt Aufstellung gefunden haben. Die Ausführung des Porträts wurde dem Professor Julius Scholtz in Dresden übertragen, welcher dieser Aufgabe wenigstens insoweit gerecht wurde, als er in seinem Gemälde einen hohen Grad von Ähnlichkeit erreicht hat. Das Porträt ist seit Mitte Februar in dem alten Lesesaal der Bibliothek aufgehängt.

Vom Kunstmarkt.

⊙ **Karl Beckers Gemälde „Othello verteidigt sich beim Dogen gegen die Anklage des Brabantio"**, welches auf der Berliner Jubiläumsausstellung von 1886 zu sehen war, ist in einer Auktion bei Lepke für 13350 Mk. versteigert worden. Eine Küstenlandschaft (Motiv von der Nordsee) von E. Hildebrandt, welche auf 1500 Mk. geschätzt wurde, erzielte in derselben Auktion dagegen nur 510 Mk.

*** **Die Gemäldesammlung des verstorbenen belgischen Ministers van Praet**, welche aus hervorragenden Werken der neueren französischen Schule (David, Ingres, Delacroix, Decamps, Rousseau, Dupré, Fromentin, Millet, Troyon u. A.) besteht, ist von der Regierung für 800000 Frcs. für das Museum in Brüssel angekauft worden.

Zeitschriften.

Allgemeine Kunstchronik. Nr. 7.
Julius Viktor Berger. Von Em. Ranzoni. (Mit Abbild.) — Ästhetische Litteratur, deren Nutzen und Gefahr für die Kunst. Von O. Mothes.

Jahrbuch der königl. preuss. Kunstsammlungen. IX. Bd. 1. u. 2. Heft.
Cosma Tura genannt Cosmè. Von Adolfo Venturi. (Mit Abbild.) — Verzeichnis der Werke des Cosma Tura. Von F. Harck. — Die Ergebnisse der Ausgrabungen zu Pergamon. 1883—1886. Von C. Humann, R. Bohn, M. Fränkel. (Mit Abbild.) — Die Städteansichten in Hartman Schedels Weltchronik I. Von V. von Loga. (Mit Abbild.) — Friedrich der Grosse als Kronprinz in Rheinsberg und die bildenden Künste. Von Paul Seidel. (Mit Abbild.) — Eine Madonnastatue von Benedetto da Majano. Von Hugo von Tschudi. (Mit Abbild.) — Aus dem Kunstmuseum der Schule zu Rugby. Von August Schmarsow. (Mit Abbild.)

L'Art. 15. Februar.
Les arts à la cour de Ferrare; Francesco del Cossa. Von A. Venturi. (Mit Abbild.) — Notre Bibliothèque. (Mit Abbild.)

Revue des arts décoratifs. Nr. 8.
Exposition des acquisitions du musée des arts décoratifs en 1887. Von Paul Gasnault. (Mit Abbild.) — La 9e exposition de l'Union centrale. Von Chevrie. — Le montage et ses applications. Von Louis Courajod. (Mit Abbild.)

Die Kunst für Alle. 15. Februar.
Über die Kunst in England. Von Hermann Helferich. (Mit Abbild.) — Oskar Pletsch. Von A. Rutari. (Mit Abbild.) — Unsere Bilder (von Eman. Dite, Ludwig Löfftz, Anton Braith, Eduard Schulz-Briesen). Von Friedrich Pecht.

Architektonische Rundschau. Liefg. 5.
Feuerwehrcentrale in Budapest. Von Josef L. Kauser. — Wohnhäuser in Zabern. Von J. Cades. — Projekt für das Berner Parlamentshaus. Von F. Bluntschli. — Villa Prätorius in Mainz. Von J. G. Poppe. — Holländisches Treppengeländer. — Berliner Wohnhaus. Von Erdmann & Spindler. — Wettersäulenprojekt. Von Bruno Schmitz.

Christliches Kunstblatt. 1888. No. 1.
Rückblick. — Bildl. Darstellung des apostolischen Glaubensbekenntnisses. — Der Verein für kirchliche Kunst im Königreich Sachsen.

Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums. II. Bd. Nr. 7.
Chronik des Germanischen Museums. — Hans Sachs' Spruchgedichte von den Nürnberger Kandelgiessern. Von Hans Boesch. (Mit Abbild.) — Die Zunftlade der Nürnberger Strumpfwirker. Von A. Essenwein. (Mit Abbild.) — Stempel von Bucheinbänden aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Von P. J. Rée.

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von August Pries in Leipzig.

23. Jahrgang. 1887/88.

Kunstchronik

Nr. 22. 8. März.

Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

Herausgeber:

Carl v. Lützow und Arthur Pabst

Wien, Theresianumgasse 25. Berlin, W. Kurfürstenstraße 3.

Expedition:

Leipzig: E. A. Seemann, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. Kühl, Jägerstr. 73.

Die Kunstchronik erscheint von Oktober bis Ende Juni wöchentlich, im Juli, August und September nur aller 14 Tage und kostet in Verbindung mit dem Kunstgewerbeblatt halbjährlich 6 Mark, ohne dasselbe ganzjährlich 8 Mark. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler in Leipzig, Wien, Berlin, München u. s. w. an.

Wechsel des Vororts des Verbandes deutscher Kunstgewerbevereine, Zusammentritt eines Delegirtentages und eines allgemeinen Kunstgewerbetages in München.

Die Eröffnung der deutsch-nationalen Kunstgewerbeausstellung in München, welche für den Mai des laufenden Jahres auf einem von Natur und Kunst gleich begünstigten, in seiner Art einzig dastehenden Ausstellungsraume bevorsteht, hat Anlaß zur Verlegung des Vororts des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine von Berlin nach München gegeben.

Da infolge einer Anregung des Vororts Berlin und weiterer Rückfrage des bayerischen Kunstgewerbevereins in München die Verbandsvereine dem genannten Vereine allseitig ihre Zustimmung zur Übernahme der Vorortsgeschäfte erteilt hatten, ist von diesem die Vorortschaft übernommen und der Vorortsvorstand folgendermaßen gebildet worden:

Direktor Emil Lange, Vorsitzender,
Professor und Konservator Rud. Seitz,
Fabrikant Franz Radspieler, stellvertretender Vorsitzender,
Unterstaatssekretär z. D. Dr. von Mayr, Schriftführer.

Nachdem sich die Verbandsvereine damit einverstanden erklärt haben, daß im laufenden Jahr der ordentliche Delegirtentag des Verbandes und ein allgemeiner Kunstgewerbetag in München abgehalten wird, ist als Zeitpunkt hierfür von dem Vororte der Anfang des Monats August in Aussicht genommen. Das Zusammentreffen dieser Vereinigung berufenster Vertreter des deutschen Kunstgewerbes mit der deutsch-nationalen Kunstgewerbeausstellung begründet die Hoffnung auf recht zahlreichen Besuch sowohl des Delegirtentages als auch des Kongresses. Aber auch die weitere Hoffnung darf wohl hieran geknüpft werden, daß jene deutschen kunstgewerblichen Vereinigungen, die bis jetzt noch nicht dem Verband angehören, es nicht unterlassen baldigst ihren Beitritt dem Vororte zu erklären, damit München bei dem Delegirtentage, dem Kongresse und der deutsch-nationalen Kunstgewerbeausstellung das ganze deutsche Kunstgewerbe ohne jegliche Ausnahme herzlichst zu begrüßen vermöge.

Das Modell des Tempels Salomonis und ein angebliches Werk Michelangelo's in Dresden.

Vierzehn Tage vor dem Tode des kunstsinnigen Kurfürsten Friedrich August I. zu Sachsen († 1. Febr. 1733) kam das Modell des Tempels Salomonis nach Dresden. Es war den Erben des Ratsherrn Gerhard Schott († 1702) in Hamburg, eines in der Theatergeschichte dieser Stadt hervorragenden Mannes, von dem genannten Kurfürsten um 8000 Thaler [1]) abgekauft worden. Der Bote, Heinrich Meiners [2]), brachte die Schätze von London [3]), wo der Tempel ausgestellt gewesen war, nach der sächsischen Residenz. Der Baumeister Erasmus hatte das Tempelmodell und das der Stiftshütte im Auftrage Schotts nach der Bibel und den Angaben der spanischen Priester Villalpandi und Ramirez di Prado zu Anfang des 18. Jahrhunderts hergestellt. 50000 Thaler soll Schott darauf verwendet haben [4]).

Am Schlusse (S. 100 ff.) des 1755 erschienenen „Kurzen Entwurfs der königl. Naturalienkammer zu Dresden" [5]) befindet sich eine Beschreibung des Tempels, welche ich, da das Buch ziemlich selten geworden ist, hier mitteile. Sie lautet also:

1) So die Akten. Ursprünglich wollte der Kurfürst nur 6000 Thaler dafür zahlen. Lindau, Geschichte Dresdens — 2. Aufl. — S. 534 giebt den Kaufpreis, für das Modell allein, mit 22000 Gulden an; auch 15000 Thaler werden einmal genannt (Vorrede zu B. Feinds Ged. S. 111 u. 484).

2) Sein Name ist bisher noch nicht genannt worden. Aus den Akten entnehme ich über den Transport Folgendes: Ende März, bezw. im Monat April und Mai 1733 schreibt Meiners an den Kurfürsten Friedrich August II. zu Sachsen, daß er vor sechs Monaten in kurfürstlichen Dienst getreten sei, um das Tempelmodell in London zu übernehmen, einzupacken und nach Dresden zu bringen. Auf der Fahrt von London nach Hamburg sei großer Sturm gewesen, das Schiff habe den Mastbaum verloren und beinahe habe man Schiffbruch erlitten, drei Meilen hinter Hamburg sei das Schiff eingefroren. Von Hamburg nach Dresden sei der Wagen mit ihm umgeschlagen und ihm eine schwere Kiste auf die Brust gefallen. Auch rühmt Meiners seine Entschlossenheit, mit der er es gewagt habe „noch mit dem allerletzten Schiffe nach Hamburg" zu reisen, wodurch er Manches erspart habe. Er sieht einer Gratifikation, bezw. der Anstellung als Vorzeiger des Tempels in Dresden entgegen. (Königl. Sächs. Hauptstaatsarchiv: Loc. 379 diverse Verzeichnisse 2c. 1700 ff. Bl. 15, 17, 19, vergl. auch Bl. 10—14; Loc. 914 Verträge 2c. 1733 Bl. 21). Weitere Nachrichten über den Tempel finden sich in den Akten: Loc. 380 Sachen Kunstakademie 2c. 1743 ff. Bl. 10c, 31.

3) Dort erschien auch 1725: The temple of Solomon, with all its porches, walls, gates, halls, chambers etc. (Königl. öffentl. Bibl. zu Dresden: Antiqu. Jud. 171).

4) Lindau a. a. O. S. 534.

5) Ein französisch-deutsches Exemplar des Buches ist in meinem Besitze. Der Herausgeber — Eilenburger — nennt sich nicht.

Dasselbe ist von „Peter dem Großen, bey seinem Aufenthalte in Hamburg, so sehr bewundert, und von ihm eigenhändig ausgemessen, auch nachhero, in London, von vielen hundert Menschen besichtiget worden. Alles, was man daran siehet, ist nach den Schriften der besten Rabbinen und dem ganzen Talmud, absonderlich aber nach der biblischen Beschreibung, auf das allergenaueste eingerichtet und mit den, in der Baukunst und jüdischen Alterthümern, geübtesten Männern sehr reiflich überleget worden. Daher darf sich niemand wundern, daß dieses Modell erst nach zwölf Jahren völlig zu Stande gekommen, ungeachtet man mit allem Eifer daran gearbeitet hat.

Es finden sich hierinnen allein 6736 Säulen mit sauber geschnitzten Capitälen und Grundgestellen, auch bey nahe so viele, mit geflochtenem Drate versehene, Fenster, des andern vielen Schnitzwerckes, an Palmbäumen, Cherubim und dergleichen, zu geschweigen, das dieses Kunststück auszieret.

Ein Flügel von diesem herrlichen Tempel, an welchem die Wohnungen der Priester wahrzunehmen sind, nebst dem Heiligen und Allerheiligsten, ist noch besonders vorhanden, und so, wie das vollständige Modell, dergestalt zusammengesetzet, daß man alles von einander nehmen, und die künstliche Bauart, sowohl im Durchschnitte, als auch die ganz sonderbare Zusammenfügung und Einteilung dieses Gebäudes deutlich bemerken kann.

Die, in den Ecken angebrachten, Wendeltreppen sind mit großer Richtigkeit verfertiget, daß man jede Stufe unbesehen zählen kann, wenn man oben ein Kügelchen hinein laufen lässet. Im übrigen ist fast alles von denjenigen Holzarten gemachet, die wirklich in dem Salomonischen Tempel anzutreffen gewesen, und die innerliche Pracht des Heiligen so wohl, als des Allerheiligsten, an einem anderweitigen, kleineren Modelle, zu sehen, welches innwendig, durch und durch, mit vergoldetem Silber überzogen, und mit den erforderlichen Edelgesteinen ausgezieret worden. Die Lade des Bundes und Cherubim, ingleichen der Rauchaltar, die Schaubrodtische, die siebenarmigten Leuchter, kurz, was im Heiligen und Allerheiligsten befindlich gewesen, ist gleichergestalt von Silber und vergoldet, wovon auch die zwo Säulen, Jachin und Boas, das so genannte eherne Meer und das, mit zwölf ächten Edelgesteinen besetzte, Brustschildlein des Hohenpriesters verfertiget worden."

Von dem Modelle der Stiftshütte heißt es a. a. O. weiter: „daß an und bey derselben alles erforderliche Geräthe, bis auf die geringsten Schaufeln und Töpfe, befindlich ist: auch so gar alle Arten der Priester und Leviten, welche aus Olivenholz geschnitzet worden, und eines jedweden verschiedene Amtshandlung, sowohl im

Vorhofe, bey Abschlachtung des Opferviehes, als auch im inneren Theile der Stiftshütte, bey andern Ceremonien, vorstellig gemachet wird."

Der sächsische Gesandte in London, Graf Watzdorff, wurde mit der Übernahme des Tempels in London beauftragt, der Kaufvertrag selbst war zwischen J. G. Gumprecht in Hamburg namens der Schottschen Erben und dem kurfürstl. sächs. Hof- und Ceremonienrat Johann Ulrich König [1]) abgeschlossen und der Kaufmann Backe in Hamburg als Mittelsperson bestimmt worden.

Für den Kaufpreis von 8000 Thalern wurde auch die Übergabe des mit dem Drachen kämpfenden Erzengels Michael mit verlangt. Endlich wurde von den Verkäufern auch diesem Wunsche Kursachsens Rechnung getragen, obgleich für diese Gruppe, welche Meiners in seinem Schreiben als ein Werk Michelangelo's (?) bezeichnet, schon mehrmals 500, ja 600 Dukaten geboten, aber fest 1000 Speziesdukaten dafür gefordert worden seien. Als der antiquarius bei Fertigung des Modells wird der noch 1731 zu Hamburg lebende Tischler Berend erwähnt. Außer Tempel und Statue wurde auch anfangs „Die Arche Noahs", welche aber bereits „zerschlagen" [2]) war, begehrt. Hierauf kam nur die geistreiche Antwort, daß sie gar nicht zum Tempelmodell gehöre. Das Vorhandensein des Modells der Stiftshütte und der metallischen Tempelgefäße — meistens aus Silber — des aus einem Stücke gewebten Tempelvorhangs und des Brustschildchens des Hohenpriesters aus echten Steinen wird ausdrücklich bei der Erwerbung mit vorausgesetzt.

Nachdem das Modell des Salomonistempels ein Jahrhundert lang zu Dresden [3]) gezeigt und von Vielen bewundert worden war, wurde es — leider ist es wahr — 1846 um ein Spottgeld verkauft. Man hatte eben keine Ahnung von der Geschichte und dem Werte des Kunstwerks. Es gelangte später an die Kreuzkirche zu Dresden und kam das Allerheiligste damals in die Bibliothek derselben, das Übrige in das Betstübchen Nr. 12. Auch der königl. sächsische Altertumsverein mußte die Erwerbung des berühmten

1) Ein gedrucktes Gedicht von ihm auf den 1733 geborenen Prinzen Karl Christian Josef, den späteren Herzog von Kurland, befindet sich bei den Akten des königl. sächs. Oberhofmarschallamts A. 20, Bl. 47.

2) An einer anderen Stelle der Akten heißt es, die Arche sei im Opernhause zu Hamburg zu Maschinen und Scenen gebraucht worden.

3) Nach Lindau (a. a. O.) erhielt es seinen ersten Platz in einem Gemache beim Kirchsaal des Schlosses und kam schließlich in den Pavillon über der Walltreppe des Zwingers. Vergl. auch das oben Anm. 5 angezogene Buch: Grundriß 2 und die bezüglichen Hofkalender.

Modells 1875 ablehnen, da es kein sächsisches Kunsterzeugnis sei. Eine denkwürdige Thatsache in Sachsens Kunstgeschichte bleibt aber die, daß für das Tempelmodell 1846 18, schreibe achtzehn, Thaler, für das Allerheiligste 1847 aber 25, schreibe fünfundzwanzig, Thaler gezahlt wurden [1]). Als ein Glücksumstand ist es zu bezeichnen, daß der Tempel gegenwärtig doch im Museum des königl. sächsischen Altertumsvereins aufbewahrt wird und ihm vielleicht bald eine würdige Aufstellung — Ergänzungen und Reparaturen daran werden dann gewiß auch nicht ausbleiben — zu teil werden wird.

Die aus Lindenholz gefertigte Gruppe des mit dem Drachen kämpfenden Erzengels Michael, welche ihrer Vortrefflichkeit wegen mit Michelangelo's [2]) Wirken in direkten Zusammenhang gebracht worden ist, hat mit dem Postamente eine Höhe von 61,5 cm, ohne das Postament eine solche von 46 cm, und ihre größte Breite beträgt 28 cm. Sie ist ein Hauptgegenstand des Wappenzimmers im königl. Grünen Gewölbe zu Dresden (vergl. Julius und Albert Erbstein, Das königl. Grüne Gewölbe zu Dresden — 1884 — S. 167, Nr. 14).

Daß diese Michaelgruppe ein Werk des großen Italieners sei, ist bisher noch niemals behauptet worden, das Anführen eines Meiners aber dürfte allein nicht zureichend sein, um die Arbeit dem Michelangelo zuzuschreiben, in dessen Handzeichnungen keine Spur desselben anzutreffen ist.

Dresden. **Theodor Distel.**

Kunstlitteratur und Kunsthandel.

Lachner, Karl, Geschichte der Holzbaukunst in Deutschland. Mit 4 farbigen Tafeln, einer Radirung und 343 Textillustrationen. Leipzig 1887, E. A. Seemann.

F. S. Der Verfasser dieses Werkes nennt es einen Versuch. Er ist zu bescheiden; denn es ist weit mehr als dies, es ist eine wohlgelungene Monographie des Holzbaues in Deutschland. Das Thema ist kunst- und kulturhistorisch derart interessant, daß es sich

1) Nach den Akten des Kirchenvorstandes der Kreuzparochie zu Dresden: Lit. K. Nr. 6, Bl. 63 b, 65, 65 b, 66, 68. Die Reparaturkosten (47 Thaler), eingeschlossen, kostete der Kreuzkirche das ganze Kunstwerk 90 Thaler.

2) Beiläufig erwähne ich hier, daß eine Nachricht über den Tod des Künstlers sich in den Akten des königl. sächsischen Hauptstaatsarchivs befindet: siehe sub Buonaroti XI. Abth. (Die betr. Zeitung aus Venedig vom 25. Februar 1564 giebt irrtümlich an, Michelangelo sei kürzlich, 97 Jahre alt, gestorben, und bemerkt — als Kuriosum führe ich dies an — der Künstler sei seit zweihundert Jahren der hervorragendste Bildhauer und Maler gewesen).

wohl verlohnt hat, dasselbe zum Gegenstand eines umfangreichen Buches zu machen.

Dasselbe hat zwei Teile; der erste behandelt den norddeutschen Ständerbau, der zweite das süddeutsche Ständerhaus und den Blockbau. Jeder Teil befaßt sich dann in getrennten Abschnitten zunächst mit der Frage der Konstruktion und dann mit derjenigen der Dekoration und Ornamentik unter historischem Gesichtspunkte den Wandel des Stilgefühls veranschaulichend. Der Verfasser geht gründlich zu Werke und entwickelt logisch die Entstehung, den Zusammenhang und die Wechselbeziehungen der konstruktiven und verzierenden Formen.

Er läßt gelegentlich auch Anschauungen zu Wort kommen, die die seinigen nicht sind, vermeidet aber in wohlthuender Art alle unfruchtbaren und gewagten Theorien, wie sie sonst so vielfach die Lektüre im übrigen ganz guter Bücher verderben. Den Ausführungen des Buches sind die Nachweise der vorhandenen Denkmäler und diejenigen der einschlägigen Litteratur beigesellt. Das Ganze ist zweckentsprechend mit Originalillustrationen in ausgiebigster Weise versehen. Wenn den Darstellungen auch vielfach keine künstlerische Eleganz nachzurühmen ist, so sind sie doch sehr charakteristisch und bringen das, was sie zeigen sollen, klar und verständlich zum Ausdruck. Sie entstammen nicht alle der gleichen Hand und sind zum Teil nach jeder Hinsicht vorzüglich.

Die Ausstattung des Buches von Seite des Verlegers ist entsprechend stattlich und gediegen.

Der deutsche Holzbau giebt so mancher Stadt und Gegend unseres Vaterlandes ihr eigenartiges und anziehendes Gepräge. Die alten Denkmäler der Holzbaukunst, leider nur zu oft dem Zahn der Zeit und der modernen Bauspekulation zu früh zum Opfer gefallen, gewähren uns einen anheimelnden und lehrreichen Einblick in die Kunst- und Lebensanschauung vergangener Zeiten. Sie reden eine beredte Sprache, für welche allerdings nicht alle ein Ohr haben. Nicht nur für den Fachmann und Architekten sollten Bücher wie das vorliegende eine willkommene Quelle des Studiums bilden, sondern für jeden, dem die Kunst und ihre Geschichte mehr ist als ein Gegenstand, über den man auch einmal gelegentlich spricht, weil es Mode ist und zum guten Ton gehört.

— **Ein hervorragender Kupferstich nach van Dyck** ist so eben im Verlage der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst in Wien erschienen, welche trotz der Ungunst der Zeiten ihren rühmenswerten Bestrebungen zur Hebung der gegen mannigfache moderne Reproduktionsweisen in stetigem Kampfe liegenden vornehmen Kunst des Grabstichels treu bleibt. Unter den vielen liebenswürdigen Frauencharakteren, welche van Dycks Meisterhand auf die Nachwelt brachte, ist das unter der Bezeichnung „Bildnis einer lächelnden jungen Dame" bekannte Porträt in der Kasseler Galerie, dessen Wiedergabe im Stiche uns eben vorliegt, einer der feinsten und liebenswürdigsten. Der rühmlichst bekannte Kupferstecher Professor Eilers in Berlin hat den Charakter des Bildnisses außerordentlich getroffen und ein den Feinheiten des Originals in jeder Beziehung gerecht werdendes Abbild desselben geschaffen. Sein Stich wurde in der graphischen Ausstellung zu Wien 1886, wo ein Probedruck desselben zu sehen war, mit der einzigen für den Kupferstich zur Verleihung gelangten goldenen Medaille ausgezeichnet. Der Stich gelangt in vier Druckgattungen vor der Schrift und zweien mit der Schrift zur Ausgabe.

Ausgrabungen und Funde.

— **Fund auf der Akropolis.** Einem Telegramm der „Daily News" aus Athen zufolge wurde daselbst kürzlich bei den Ausgrabungen auf der Akropolis eine wichtige Entdeckung gemacht. Unweit der südöstlichen Ecke des Parthenon wurde ein großer Kopf eines männlichen Standbildes ans Tageslicht gebracht. Derselbe ist aus porösem Stein gefertigt, weist Spuren einer glänzenden Kolorirung auf und ist angeblich älter als irgend etwas bis jetzt auf der Akropolis Entdecktes und ganz einzig in seiner Art. Es ist, wie man glaubt, der Kopf eines Tritons und gehört einem vor einigen Tagen entdeckten schlangenähnlichen, in den Schwanz eines Fisches endigenden Körper an.

Konkurrenzen.

x. — **Preisausschreiben für eine Titelzeichnung.** Die Aktiengesellschaft De Portefeuille, Kunst- en Letterbode in Amsterdam schreibt eine Wettbewerbung für ein Titelbild oder eine Umschlagzeichnung für das von ihr verlegte illustrirte Wochenblatt Portefeuille aus. Die näheren Angaben werden auf Anfrage von der Expedition der genannten Zeitschrift in Amsterdam, Rokin Nr. 70, gemacht. Es sind drei Preise von 500, bez. 250 und 160 Mark in Aussicht gestellt. Der späteste Einsendungstermin ist der 15. Mai.

Kunst- und Gewerbevereine.

Sn. **Der Centralgewerbeverein in Düsseldorf** wird die ihm aus dem Ueberschusse der Kochkunstausstellung überwiesenen 5000 Mk. zur Anschaffung von kunstgewerblichen Gegenständen, die als Vorbilder für Kücheneinrichtungen und für die Ausstattung von Tisch und Tafel dienen, verwenden. Diese Gegenstände sollen in dem bald zu erhoffenden Neubau für das Centralgewerbemuseum in einer besonders einheitlichen Aufstellung Platz finden und durch eine Gedenktafel zur Erinnerung an die Kochkunstausstellung zu Düsseldorf im November 1887 gekennzeichnet werden.

Sammlungen und Ausstellungen.

— **Die vatikanische Ausstellung.** Ueber die Ausstellung, welche aus Anlaß des Jubiläums Leo's XIII. stattfindet, bringt die „Kölnische Zeitung" folgenden Aufsatz:

Die päpstliche Ausstellung im Vatikan, welche mit 83 Mill. Franken versichert ist, hat geradezu etwas Blendendes. Aber sie blendet mehr durch die vorhandene Vielheit — nicht Vielseitigkeit — der Tausende von Gegenständen, als daß man sie interessant nennen könnte durch die Mannigfaltigkeit derselben. Die Ausstellung zu Pius' IX. Jubiläumsfeste war bei weitem nicht so großartig wie diese im Jahre 1888 zu Ehren Papst Leo's XIII. veranstaltete. Und noch immer langen Kisten und Kasten an, noch stehen Hunderte von Kisten unausgepackt, und wann die Sendungen ein Ende nehmen werden, wer vermöchte das zu sagen.

Was zunächst die äußere Anordnung der Ausstellung anbetrifft, so lag dieselbe in Händen von zwölf Herren unter dem Vorsitze des Professors Filippo Tolli, und man muß gestehen, daß derselbe in vorzüglichster Weise seiner Aufgabe gerecht geworden ist. Bekanntlich war Deutschland durch den Fürsten Karl v. Löwenstein vertreten, und einen würdigeren Herrn hätten unsere katholischen Mitbürger schwerlich senden können. Außerdem wirken für Deutschland als erster Vicepräsident Graf Felix v. Loë, als zweiter Vice-

präsident Herr Rocco v. Rockow, als Schatzmeister Herr Cohensky und als Sekretär Dr. v. Steinle.

Zu den Millionen Geschenken kommt aber auch eine Ausstellung, nicht geschenkter Gegenstände, in welcher die Ausstellenden Preise erhalten. So werden Ehrendiplome, goldene, silberne, bronzene Medaillen und Ermutigungsdiplome zur Verteilung kommen.

Aber niemand sagt einem, was Geschenk ist, was nicht. Alles ist durcheinander gemengt. Natürlich weiß die Ausstellungskommission Bescheid, denn alles ist numerirt, und auch die Ausstellenden werden wissen, was sie gegeben haben. Die wertvollsten Gegenstände sind geschenkt. Aber auch ganz unbedeutende Sachen haben Gnade vor den Augen der Kommission gefunden, wie es jenes bescheidene, mit selbstgehäkelten Spitzen umgebene Taschentuch beweist, von einer armen Bäuerin aus Tirol dargebracht.

Die Ausstellung ist vorläufig an zwei Wochentagen dem Publikum geöffnet, die Karten dazu werden unentgeltlich verteilt, und man kann sich denken, daß bei der großen Zahl von Pilgern, die augenblicklich in Rom weilen und sich noch immer zu Hunderten erneuern, eine große Nachfrage danach ist. Aber alles geht mit musterhafter Ordnung zu, die große Menge eigens hierzu geschaffener Beamten, die Schweizerwache, die päpstlichen Carabinieri, wissen mit großer Liebenswürdigkeit und ausgesuchter Höflichkeit die Cirkulation der 2000 Beschauer — so viele werden meistens auf einmal zugelassen — aufrecht zu erhalten.

Der erste Saal, den man betritt, enthält die Schätze Österreichs, es folgt dann Deutschland mit seinen Gaben und dann der Reihe nach die andern Länder der Erde.

Wenn man bedenkt, daß Deutschland nur zu einem Drittel von Katholiken bevölkert ist, so können diese stolz auf ihre Ausstellung sein. Besonders hervorzuheben ist ein Altar aus Regensburg, der geradezu in seiner einfachen Gotik beruhigend und beherrschend auf das Ganze wirkt. Ein wundervoller Teppich von Würzburger Damen mit gotischem Muster fiel mir auf. Daß das gelehrte Deutschland ganze Bibliotheken geschickt hat, davon zeugen die glänzend gebundenen Bücher, in zahlreichen Schränken ausgestellt. Auch trägt Deutschland zu den Hunderttausenden von goldenen und silbervergoldeten Altarbechern und Monstranzen, zu den Meßgewändern mit keinem geringen Teile bei.

Hat man die reiche französische Ausstellung, die sich nicht nur durch Pracht der Gegenstände, sondern auch durch künstlerische Auffassung derselben auszeichnet, durchwandert, so kommt man in den Saal der Souveräne, wo die Gaben der regierenden Fürsten, der Fürsten, der hervorragenden Kirchenkapitel und einzelner Familien ausgestellt sind.

Unwillkürlich wird der Wanderer zuerst zu einem großen runden Glasschrank gelockt, der immer von einem dichten Kranze Beschauer umgeben ist, welcher sich, den Anweisungen der Palatialwachen folgend, stets weiter zu bewegen hat, damit alle den Inhalt zu sehen bekommen. Oben auf dem pyramidal aufgebauten Schaukasten erhebt sich die kostbare Mitra unseres Kaisers, gleichsam alle darum herumliegenden Geschenke beherrschend. Ich besuchte die Ausstellung mit einem der höchsten katholischen Würdenträger, der mir mit stolzer Genugthuung sagte: „das Geschenk unseres Kaisers hat den Ehrenplatz der ganzen Ausstellung bekommen“.

Um die kaiserliche Mitra, welche von Edelsteinen funkelt und mit welcher bedeckt der Papst am Jubeltage die Messe feierte, lagern sich nun herum das goldene Waschbecken der Königin von England, die beiden großen Diamantkreuze, welche vom Kaiser und der Kaiserin von Brasilien geschenkt wurden, während letztere außerdem ein kostbares kleines Altarbildchen schenkte. Der Solitär des Sultans ist geradezu ein Prachtstück, aber nicht minder schön der mit Brillanten umgebene Bischofsring, den die Regentin von Spanien geschickt hat. Es haben noch Platz in demselben Raume gefunden die nicht minder wertvollen Geschenke der königlich sächsischen Herrschaften und des Herzogs von Altenburg. Eins der kostbarsten Geschenke ist das der Republik Kolumbia: ein Diamantkreuz mit eben einer solchen Rivière und viele andere Geschenke noch.

Gehen wir weiter durch den Saal, so bemerken wir ein kostbares Altarbild, welches Isabella von Spanien und ihr Gemahl König Franz d'Assisi dem Papst gewidmet. Der Prinz-Regent von Bayern schickte ein gesticktes Altarbild. Man erzählt, daß dies Geschenk vom verstorbenen König geplant gewesen sei, daß aber die Ausführung so große Kosten und Schwierigkeiten gemacht hätte, daß man anfangs davon abgestanden wäre, es auszuführen; der Prinz-Regent habe aber nichtsdestoweniger auf der Vollendung der kostbaren und mühevollen Stickerei bestanden. Das Bild stellt die Kreuzigung Christi vor. Der Kaiser von Österreich hat ein herrliches Meßgewand geschickt, während die Kaiserin und Kronprinzessin Stephanie selbst ein solches gestickt haben.

Der Graf von Paris hat eine Rococo-Kommode geschickt, oben von einer Uhr gekrönt; der Prinz von Joinville einen kostbaren Bischofsring. Der Präsident von Frankreich schickte ein Sèvres-Schreibzeug und eine große Vase. Wer zählt die Geschenke alle auf, die der Saal noch birgt? Doch eines wollen wir noch Erwähnung thun: eines Murillo von der Stadt Sevilla.

Wenden wir uns nun zur übrigen Ausstellung zurück, so bemerken wir unter den Tausenden von allen Gegenständen derselben Art manches Anziehende. So hat Paris eine Tiara geschickt, die vom Papst beim Jubiläum getragen wurde. Brüssel schickte ein Meßgewand aus den schönsten Brüsseler Spitzen, das ebenfalls bei dieser Gelegenheit der Papst anzog. Sogenannte „Mule“ sind verschiedene vorhanden. In der italienischen Kirchensprache versteht man unter Mula die reichgestickten Pantoffeln oder Schuhe, die nur vom Papste getragen werden dürfen. In der Regel sind sie mit Diamanten besetzt. Die Hunderte von Mitren, die Tausende von Meßgewändern, die Zehntausende von Monstranzen, die Hunderttausende von Kelchen wirken aber, so abwechselnd sie auch in der Form sein mögen, schließlich auf den Beschauer sehr ermüdend.

Prächtig ist die kleine Barke, welche die Stadt Savona geschickt hat; auf welchem See wird sich der Papst darin gondeln lassen? Noch ein anderes wirkliches kleines Boot ist vorhanden, während die Kapuziner von Malta ein reizendes Schiffchen von Silber-Filigran gesandt haben.

Weniger glücklich sind die Bewohner Toledos gewesen, indem sie dem Papst einen Schrank verehrten, welcher arabischen Geschmacks sein soll, dem aber die so charakteristischen arabischen Schriftzeichen ganz fehlen. Ohne die können wir uns nun einmal nicht ein echt maurisches Möbelstück denken.

Die Betschemel, kostbar und schön geformt, sind zu Dutzenden vorhanden; als besonders hervorragend nennen wir den der Stadt Genua.

In einem der vielen Höfe des Vatikans, in dem, in welchem das Denkmal zum Andenken des vatikanischen Konzils sich erhebt, finden wir Glocken ausgestellt, deren ewiges Gebimmel — ein jeder hat die Erlaubnis, sie zu läuten — uns recht an die Größe dieses größten aller Paläste Europas erinnert, denn die Ruhe des Papstes und der zahlreichen Kardinäle, die den Vatikan bewohnen, scheint keineswegs davon beeinträchtigt zu sein. An Kirchenorgeln und sonstigen Instrumenten ist natürlich kein Mangel, Mantua hat sogar eine mit Tasten versehene Harfe geschickt.

Die Gaben aus außereuropäischen Länder, die von Asien und Afrika sowie die von Australien besonders, könnte man eine ethnographische Ausstellung nennen, wenn nicht die meisten Gegenstände gewissermaßen christianisirt erschienen. Vor allem soll hier noch Erwähnung finden ein wundervoller Teppich, Geschenk des türkischen Sultans, ein chinesisches Kästchen, eine wundervolle Arbeit in Intaglio, endlich ein großer Schrank von Damaskus, durchweg aus eingelegten Perlmutterstückchen bestehend. Ein äußerst interessanter Gegenstand ist aus Tongking gekommen, dargebracht von der Mission der Dominikaner. Es ist ein Thron-Baldachin, der bestimmt ist, in der Prozession das Allerheiligste zu tragen,

Persien hat wundervolle Teppiche und Messingarbeiten geschickt, und aus Indien sieht man jene schönen Holzkästchen mit Metall, Perlmutter und Elfenbein-Einlage. Die marokkanischen kaiserlichen Geschenke stehen noch unausgepackt und teilen dieses Los mit vielen Hunderten von Kisten.

Wir bemerken aus Afrika alle die uns bekannten Handarbeiten der Eingeborenen, ebenso aus Asien und Südamerika. Madagaskar ist durch zwei herrliche Tücher vertreten, Lamba genannt; Zanzibar hat seinen herkömmlichen Hippopotamusfuß geschickt, welcher als Tabaksdose verarbeitet ist und Zeugnis davon ablegt, daß die dortigen katholischen Missionäre (vom hl. Geist) fleißige Jäger sind. Von der

Guineaküste sind schöne Matten und Körbe ausgestellt. Neuseeland und Australien sind ebenfalls durch mannigfache Gegenstände vertreten.

Soll ich zum Schlusse noch erwähnen, daß Hunderte von transportirbaren Apotheken, daß ganze Kisten von Parfümerieen, daß Tausende von Wachskerzen, vor den säulendicken bis zu den kleinen, „Mocoli“ genannten, daß Hunderttausende von Rosenkränzen der verschiedensten Art vorhanden sind; daß Kasten voll kostbarer goldener Chronometer, silberner Uhren, große und kleine astronomische und andere wissenschaftliche Instrumente vor einem stehen; daß alles da ist, um ganze Missionen vollständig auszurüsten, sogar mit Betten, mit Kochzeug, kurz, mit allem Möglichen.

Aber auch für den Magen ist aufs reichlichste gesorgt, wie die vielen Käse, Schinken, Würste — und unter diesen nehmen natürlich die Mortadella und Salami nicht den letzten Platz ein —, die Theekisten, die Kaffeesäcke, die Gewürze, Konserven u. s. w. es beweisen. Daß die Weine und Liqueure nicht fehlen, daß sie in Tausenden von Flaschen vorhanden sind, aus aller Herren Ländern, setze ich als selbstverständlich voraus.

Werfen wir einen Gesamtblick auf die päpstliche Ausstellung, so meinen wir, daß Papst Leo XIII. zufrieden sein kann. Denn in diesen wirklich zahllosen Beweisen der Liebe und Ergebenheit, die ihm aus allen Teilen der katholischen Welt zugeströmt sind, muß er einen Beweis erblicken, daß seine Wirksamkeit Anerkennung findet. Und dieser Gedanke möge ihn, der doch auch nur sterblicher Mensch ist wie jeder andere, noch lange der katholischen Kirche segensreich erhalten.

H. A. L. **Die königl. Porzellan- und Gefäßsammlung** in Dresden hat Ende Februar eine äußerst dankenswerte Bereicherung erfahren. Obwohl sie weitaus die bedeutendste Sammlung dieser Art ist, fehlten ihr doch bisher hervorragende Erzeugnisse der kaiserlich russischen Porzellanmanufaktur in St. Petersburg. Diese Lücke ist jetzt durch das Geschenk Sr. Majestät des Kaiser Alexanders III. in glänzender Weise ausgefüllt worden. Derselbe überwies dem Museum zwei prächtige Carcellampen in reichster Goldfassung und mit geschmackvoller Malerei, ferner einen Toilettenspiegel, welcher die eigentümlichen national-russischen Formen zeigt, sowie eine Anzahl von Desserttellern mit Gemälden nach Raffael und Balaschoff. Sämtliche Gegenstände sind in der Petersburger Manufaktur gefertigt worden und lassen erkennen, daß dieses Institut in Bezug auf Geschmack, Pracht und Solidität den Vergleich mit den besten derartigen Unternehmungen der Gegenwart nicht zu scheuen braucht.

H. A. L. **Akademische Ausstellung in Dresden.** Da dieses Jahr die Ueberführung der Skulpturen und Gipsabgüsse in das zu ihrer Aufnahme umgebaute Zeughaus noch nicht erfolgen kann, gedenkt der akademische Rat die Gelegenheit zur Veranstaltung einer Kunstausstellung im Zeughause zu benutzen, nachdem der Abbruch des alten Ausstellungsgebäudes die Abhaltung einer solchen bereits zwei Jahre lang unmöglich gemacht. Die Ausstellung wird in der Zeit vom 1. Mai bis 15. Juni stattfinden. Die Einsendung der Bilder und Skulpturen hat vom 15. März an bis längstens 10. April zu erfolgen. Spätere Sendungen können erst vom 22. Mai ab zur Ausstellung kommen, vorausgesetzt, daß sie bis zum 1. Mai angemeldet und bis zum 5. Mai eingetroffen sind. Auch dieses Jahr soll eine Reihe von Bildern aus den Mitteln der Pröll-Heuer-Stiftung für die königl. Gemäldegalerie angekauft werden. Nach einer Angabe des „Dresdener Anzeigers“ ist der Kapitalzinsenstand der Stiftung auf 53000 Mark angewachsen. Es steht also eine ansehnliche Summe zur Verfügung, die nur wenig geringer ist als die für die internationale Kunstausstellung in München vom bayerischen Landtage einmal bewilligte (60000 Mark). Mit Rücksicht darauf ist zu hoffen, daß die deutschen Künstler sich nicht durch die Konkurrenz der Wiener und Münchener Ausstellungen von der Beschickung der Dresdener abhalten lassen werden.

— **Aus Düsseldorf.** Prof. Albert Baur hat für den Cyklus von Darstellungen, welche die Entwickelung der Seidenindustrie in Europa behandeln und im Auftrage des Staates für das Textilmuseum der königl. Webeschule in Krefeld ausgeführt werden, ein neues bedeutendes Bild vollendet. Der Gegenstand dieses neuen Teiles des Cyklus ist „Franz I., König von Frankreich, in der von ihm begründeten ersten Lyoner Seidenfabrik (1530)“. Gegenwärtig ist der Künstler mit dem dritten größeren Bilde der cyklischen Darstellung beschäftigt, welches die für die Seidenkultur so bedeutsame sizilianische Zeit behandelt. Dieses stellt die Heimkehr Rogers II. von Sizilien dar, welcher die Seidenkultur in Griechenland zerstörte und nach Sizilien verpflanzte. Das erstgenannte Bild wird vor seiner Ueberbringung an den Ort seiner Bestimmung hier in der Kunsthalle ausgestellt werden, wo seit kurzem auch der erste Teil des Cyklus ausgestellt ist, die Ueberbringung von Seidenraupeneiern an Kaiser Justinian durch Mönche, welche dieselben von ihren Missionsreisen in China in hohlen Bambusstäben mitgeführt hatten, darstellend.

Vermischte Nachrichten.

*** **Denkmäler.** Am 10. März, dem hundertjährigen Geburtstage des Dichters Joseph von Eichendorff, soll in der Geburtsstadt desselben, Neisse in Schlesien, ein Denkmal des Romantikers enthüllt werden, welches der Bildhauer Seger in Breslau ausgeführt hat. — Auch der Dichter Johann Ludwig Gleim wird am 2. April, seinem Geburtstage, in Ermsleben bei Halberstadt, wo er 1719 geboren wurde, ein Denkmal erhalten, das aus der auf einem Sockel stehenden Büste des Dichters bestehen wird. Die Büste hat der Bildhauer Pinkert angefertigt.

H. A. L. **Balthasar Permosers Kreuzabnahme**, welche das Grabmal dieses im Jahre 1651 zu Kammer in Bayern geborenen und im Jahre 1732 zu Dresden verstorbenen Bildhauers auf dem katholischen Friedhofe zu Dresden schmückt, hat unter der Ungunst der Witterung so gelitten, daß der gänzliche Verfall des wertvollen, leider in Cottaer Sandstein hergestellten Bildwerks nur eine Frage der Zeit ist. Der Vorstand der Dresdener Kunstgenossenschaft richtet daher an alle Kunstfreunde die Aufforderung, durch Gewährung von Geldbeiträgen die Mittel zur Restauration der Permoserschen Arbeit aufzubringen. Dieselbe soll durch den Dresdener Bildhauer Hugo Spieler erfolgen, welchen man eine große Vertrautheit mit den Formen der Spätrenaissance nachrühmt. Die Beiträge sind an den Schatzmeister der Genossenschaft, Herrn Maler Max Fritz, Ostbahnstraße 9 in Dresden-Altstadt, einzusenden. Permosers hauptsächlichste Arbeiten befinden sich in Charlottenburg, in der Fürstengruft zu Freiberg in Sachsen und im Grünen Gewölbe zu Dresden. In Wien rührt die große Marmorgruppe im Karyatidensaal des oberen Belvedere, welche zur Verherrlichung des Prinzen Eugen von Savoyen bestimmt ist, von Permoser her.

Inserate.

Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen.

Die diesjährige **Kunstausstellung** wird am **Sonntag den 20. Mai cr.** (Pfingsten) in den Räumen der **Kunsthalle** hierselbst eröffnet.

Indem wir unter Hinweisung auf nachstehende Bestimmungen die Künstler zur Beschickung dieser Ausstellung einladen, ersuchen wir ergebenst, durch zahlreiche Zusendungen, auch von größeren umfangreicheren Kunstwerken, zur Hebung der diesjährigen Ausstellung möglichst beizutragen.

Bestimmungen.

1. Die Dauer der Kunstausstellung ist auf den Zeitraum von **Sonntag den 20. Mai bis Samstag den 16. Juni inkl.** bestimmt.
2. Alle für die Ausstellung bestimmten Kunstwerke müssen längstens bis zum **10. Mai ds. Js.** im Ausstellungsgebäude unter der Adresse: „Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen“ abgeliefert werden. — Einsendungen **nach** jenem Termin werden zur Ausstellung nicht mehr zugelassen.
3. Kunstwerke, welche in hiesiger Stadt bereits öffentlich ausgestellt waren, sowie Kopien vorhandener Werke werden nicht angenommen.
4. Die Oelgemälde sind unter Rahmen, die Aquarelle, Zeichnungen, Kupfer- und Stahlstiche, sowie Holzschnitte, unter Glas und Rahmen einzuliefern.
5. Der Kunstverein trägt nur den Hertransport in gewöhnlicher Fracht.
6. Mit dem Ankaufe eines Kunstwerkes seitens des Kunstvereins geht das Recht der Vervielfältigung desselben an den Verein über und ist die Einsendung hierfür geeigneter Werke besonders erwünscht.
7. Verkäufe an Private werden durch das Büreau der Kunsthalle vermittelt, deren Kasse dafür, wie für die von dem Kunstverein angekauften Bilder 6% seitens der Verkäufer erhält.
8. Anmeldungen mit genauer Angabe des Gegenstandes und des Preises der einzusendenden Kunstwerke werden längstens bis zum **10. Mai cr.** erbeten. Dieselben haben schriftlich bei dem Geschäftsführer des Vereins, Herrn A. Bender, Königsplatz 3, zu erfolgen; nur unter den in dieser Weise angemeldeten Bildern macht der Kunstverein seine Ankäufe.
9. Eine vom Verwaltungsrat ernannte, aus Künstlern bestehende Kommission entscheidet über die Annahme.
10. Vor Schluß der Ausstellung darf kein eingeliefertes Kunstwerk ohne Genehmigung des Kunstvereins zurückgenommen werden.

Düsseldorf, den 14. Februar 1888.

Der Verwaltungsrat:
J. A.:
Lützeler.

Die „Allgemeine Zeitung“

(mit wissenschaftlicher Beilage und Handelszeitung)

früher in Augsburg erschienen

ist in Deutschland und Oesterreich durch die Postanstalten für 9 Mark vierteljährlich (6 **Mk.** für **die 2 letzten Monate, 3 Mk. für den letzten Monat des Quartals**) zu beziehen. Preis bei direkter Versendung unter Streifband monatlich 4 Mark (M. 5. 60 für die anderen Länder des Weltpostvereins).

Quartalpreis bei wöchentl. Versendung im Weltpostverein M. 12.

Probenummern nebst neuestem Quartal-Register gratis.

Leitartikel, wissenschaftliche und handelspolitische Aufsätze ꝛc. ꝛc. in Nr. 52 bis 58.

Deutscher Reichstag. — Zur Lage in Spanien. — Das Bündnis zwischen Frankreich und Rußland. — Eine englisch-russische Allianz. — Negus und Menilek. — Russisches Zeitungswesen. — Zur italienischen Kolonialpolitik. — Zur Lage in Spanien.

Naturwissenschaftliche Forschungen der Gegenwart. Von Albrecht Rau. (IV.) — Heinrich Laube in Leipzig. Von A. Müller-Guttenbrunn. — Zu Schopenhauers hundertstem Geburtstag. (I./III.) — Ein neues Kartenwerk. — Eine Friedensstimme. — Wiener Briefe. (CCXXIII.) — Der Humanistenfürst. Von Fr. v. Löher. — Die Katastrophe in Zug. — Pencks Geographische Abhandlungen.

Ein Fortschritt in der deutschen Lebensversicherung. — Die türkischen Bahnen und der Orientverkehr. III.

Aufträge für Streifbandsendungen an die Expedition in München.

Gemälde alter Meister.

Der Unterzeichnete kauft stets hervorragende Originale alter Meister, vorzüglich der niederländischen Schule, vermittelt aufs schnellste und sachverständigste den Verkauf einzelner Werke, wie kompl. Sammlungen und übernimmt Aufträge für alle grösseren Gemäldeauktionen des In- und Auslandes.

Berlin, W.,
Potsdamerstrasse 3.

Josef Th. Schall. (5)



Tanagra-Figuren.

Katalog mit 20 Illustrationen dieser „köstlichsten Publicationen des Kunsthandels“ versendet gratis und franco

Fritz Gurlitt,
Kunsthandlung.
Berlin W.,
29 Behrenstrasse.

Die Hofbuchhandlung **Herm. J. Meidinger** in Berlin, Voss-Str. 33, offerirt:

Sehr seltenes Kupferwerk
auf China.

Galéries historiques de Versailles. gr. Fol. 41×57 Ctm. Ueber 1000 Tafeln in 11 Serien. Kplt. in 13 Halbfrzbdn. u. 4 Quarto-Textbdn. in Kaliko. Paris 1838, chez D. Gavard. — Sehr gut erhalten, nur Einbände etwas defekt.

Soeben erschien:

187. Katalog meines antiquar. Bücherlagers.

Schöne Künste

Malerei, Skulptur, Architektur, Kupferstich, Holzschnitt, Kunstgewerbe, Ornamentik etc.

1. ABTEILUNG.
691 Nummern.

Auf Verlangen gratis u. franko.
Berlin, W. Mohrenstrasse 53.

Albert Cohn.

Carl Triepel
KUNSTHANDLUNG, BERLIN
Jerusalemerstr. 13, am Dönhofsplatz.
Gemälde und Handzeichnungen alter Meister.
(16)

Modellirwachs

empfiehlt die Wachswarenfabrik

Joseph Gürtler,
Düsseldorf. (2)

Verlag von Carl Bellmann in Prag.

Jan van Scorel und die Geheimnisse der Stilkritik, von **Dr. Hugo Toman.** Prag. gr. 8. M. 1.30.

Dieses mit eingehender, schneidiger Kritik geschriebene Werkchen behandelt zwar nur eine spezielle Streitfrage der Kunstgeschichte, dürfte aber durch die Art, in welcher diese Frage endlich gelöst, und mit den bisherigen Gesichtspunkten der Kunstkritik verknüpft wird, in den kunstwissenschaftlichen Kreisen berechtigtes Aufsehen erregen.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers **E. A. Seemann.** — Druck von August Pries in Leipzig

23. Jahrgang. 1887/88.

Kunstchronik

Nr. 23. 15. März.

Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

Herausgeber:

Carl v. Lützow und Arthur Pabst

Wien, Theresianumgasse 25. — Berlin, W. Kurfürstenstraße 3.

Expedition:

Leipzig: E. A. Seemann, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. Kühl, Jägerstr. 73.

Die Kunstchronik erscheint von Oktober bis Ende Juni wöchentlich, im Juli, August und September nur aller 14 Tage und kostet in Verbindung mit dem Kunstgewerbeblatt halbjährlich 6 Mark, ohne dasselbe ganzjährlich 8 Mark. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler in Leipzig, Wien, Berlin, München u. s. w. an.

Kaiser Wilhelm †.

Ein Kriegsheld und zugleich ein Friedensfürst, wie die Weltgeschichte keinen zweiten nennt, hat am 9. März sein weitschauendes Herrscherauge geschlossen. Auch die Künste verhüllen trauernd ihr Haupt und klagen um tiefschmerzlichen Verlust.

Kein geistreicher Dilettant, wie sein unmittelbarer Vorgänger, kein einseitiger Enthusiast, wie Ludwig von Bayern, kein um seinen Herrscherruhm besorgter gewaltiger Bauherr, wie der vierzehnte Ludwig, war Kaiser Wilhelm gleichwohl ein Mehrer der Künste, wie selten einer auf einem Königsthron gesessen. Von seiner Huld und Machtfülle floß Segen aus auf alle Gebiete geistigen Lebens, und was ihm insbesondere die Kunstgeschichte zu danken hat, tritt jedermann ins Bewußtsein, wenn die Namen Olympia und Pergamon genannt werden.

Kaiser Wilhelm hat bei Lebzeiten jedes Denkmal seines Ruhmes verschmäht. Die Nachwelt wird sich beeifern, der wunderbaren Herrschergestalt den Tribut der Verehrung und Dankbarkeit in Bildwerken von Erz und Stein darzubringen. Kein sinnreicheres aber wäre denkbar als die Wiederaufrichtung des pergamenischen Altars auf der Museumsinsel der Reichshauptstadt als Unterbau und Säulenhof für das Kolossalstandbild des großen Kaisers. Möge es seinem hochherzigen Nachfolger, Kaiser Friedrich, beschieden sein, diesen vieler Herzen bewegenden Gedanken zur That reifen zu lassen und ein Denkmal zu schaffen, das mit seiner gedankenvollen Schönheit und Größe vergeblich in der Welt seines gleichen suchen würde.

Kunstlitteratur und Kunsthandel.

Andrea Valentini, Eusebio, Concordanze dei Vangeli, codice Queriniano, illustrato da . . . . . publicato dall' Ateneo di Brescia. Lex. 8. 56 Taf. und 44 S. Text. Brescia, 1887.

Das letzte Dezennium hat eine Reihe bedeutender Ausgaben von Bilderhandschriften aus pikanter Zeit, ich meine aus dem 6. bis 12. Jahrhundert, entstehen gesehen. Der Codex Rossanensis, der Ashburnham-Pentateuch, die Bibel Karls des Kahlen, der Codex Egberti, das Ottonen-Evangeliar von Aachen seien hier genannt. Diese Erscheinungen der modernen Litteratur sind für die Kunstgeschichte insofern von großer Wichtigkeit, als sie uns in den Stand setzen, wenigstens aus den Miniaturen den Bilderkreis jener Jahrhunderte kennen zu lernen, aus denen uns andere Denkmäler der Malerei gar spärlich erhalten sind. Es kann den Forscher nur mit Freude erfüllen, wenn der Kreis der Publikationen auf dem angedeuteten Gebiete sich erweitert, besonders aber wenn es mittels so guter Lichtdrucke geschieht, wie sie uns in Valentini's Buch geboten werden.

Gegenstand der neuen Publikation ist die wohl in Oberitalien entstandene Evangelienkonkordanz samt Evangelistar in der Stadtbibliothek zu Brescia, eine Handschrift, die durch viele Analogien mit den in Deutschland entstandenen Bilderhandschriften aus dem ausgehenden zehnten und beginnenden elften Jahrhundert verknüpft ist. Fester Boden für die Beurteilung dieser Bilderhandschriften kann erst geschaffen werden durch zahlreiche Veröffentlichungen dieser Art, die übrigens doch zu dem Ergebnis führen dürften, daß die deutsche Miniaturmalerei des hohen Mittelalters einerseits vielfach einen Nachklang der karolingischen Kunst bildet, andererseits durch tausend Fäden mit der gleichzeitigen italienischen Kunst und somit indirekt auch mit der byzantinischen in Verbindung steht. Unmittelbare Einwirkungen von Byzanz auf Deutschland wird man, den neueren Forschungen entsprechend, nur in sehr beschränktem Maße anzunehmen haben.

Valentini's Ausgabe des Brescianer Eusebius sei hiermit allen Forschern bestens empfohlen. Denn die erwähnte Bilderhandschrift erscheint als wichtiger Faktor unter den Voraussetzungen für eine methodische Untersuchung der angedeuteten Fragen. Die reiche Ornamentik, die Zahl der Figurendarstellungen [1]) und manche Einzelheiten bürgen dafür. Unter den letzteren hebe ich z. B. hervor: die auffallenden Analogien des Todes der Maria im Brescianer Codex mit dem byzantinischen Elfenbeinrelief in München, das in Westwoods Fictiles ivories (S. 82) abgebildet ist. Noch andere Analogien zu diesem Bilde wären leicht beizubringen. Ferner erwähne ich die große Übereinstimmung der Brescianer Miniatur, die Christi Darstellung im Tempel vorstellt, mit dem entsprechenden Bilde im Codex Egberti zu Trier (abgebildet in der vortrefflichen Publikation dieses Codex von F. X. Kraus, Taf. XVI und in den Bonner Jahrbüchern, Heft 70, Taf. VII). Auch die Darstellung der Himmelfahrt zeigt in den beiden genannten Codices viele Züge, die einander entsprechen. Andere Bilder sind wieder wesentlich verschieden. Auch auf die ikonischen Kapitäle möchte ich aufmerksam machen, die vielfach in den Canones-Arkaden des Brescianer Eusebius vorkommen. Interessant ist sodann die Form des Rauchfasses, das auf Valentini's 42. Tafel erscheint. Die Gestaltung des, wie es scheint, an drei Ketten hängenden Gefäßes ist noch sehr altertümlich und steht zwischen der kugeligen Form, welche im hohen Mittelalter gebräuchlich war, und der Topfform mit den kleinen Füßen, wie sie uns im ca. 5. bis 7. Jahrhundert begegnet, mitten inne. [1]) Auch davon sei gesprochen, daß viele Köpfe im Eusebius das Stirnbüschel zeigen, von dem ich an mehreren Orten gehandelt habe. [2])

Die Lichtdruckpublikation des Eusebius würde gewiß eingehendere Beachtung verdienen, als ich ihr hiermit widmen kann. Mangel an Zeit und Raum hemmen mir aber die Feder. Was Valentini betrifft, so habe ich noch zu bemerken, daß er fast zur selben Zeit wie den Eusebius noch eine zweite Brescianer Handschrift veröffentlicht hat; es ist der Codice necrologico-liturgico del monastero di S. Salvatore o S. Giulia in Brescia, der den Historikern wohl bekannt ist, und gelegentlich auch dem Kunstgelehrten von Nutzen sein dürfte.

Th. Frimmel.

R. G. **Un triptyque historique,** von A. A. Reynen. Die Brüsseler Gemäldegalerie besitzt zwei Flügel eines Triptychons mit der Darstellung Philipps des Schönen und Johanna's der Wahnsinnigen. Mannigfache Fragen knüpfen sich an diese Bilder. Wer schuf sie, und in welcher Zeit? Wo kommen sie her? Zu welchem mittleren Bilde gehörten sie? Aus Reynens sorgfältiger Untersuchung geht hervor, daß das Gemälde um 1500 von Jacques van Laethem gemalt wurde und daß es ein Kammerherr Philipps

1) Es sind deren elf und zwar die Verkündigung, die Anbetung durch die Magier, die Taufe Christi, die Darstellung im Tempel, der Einzug in Jerusalem, das Abendmahl, die Marien am Grabe, Christus in der Vorhölle, Christi Himmelfahrt, die Ausgießung des heiligen Geistes, der Tod Mariens.

1) Vergl. Repertorium für Kunstwissenschaft. X. Bd. S. 403, Anm.

2) Zuletzt in den „Mitteilungen des k. k. Österr. Museums“ 1888. Besprechung von Oechelhäusers Veröffentlichung der Heidelberger Bilderhandschriften.

in Zierickzee bestellte, um damit den Saal der Vierschaar, des Tribunals daselbst zu schmücken. So zeigt denn auch das Mittelbild des Triptychons, das sich noch erhalten hat, die dem Orte angepaßte Darstellung des jüngsten Gerichts. Philipp auf dem einen Flügel erscheint als Wahrer des Rechts mit dem Schwerte in der Rechten und übt sein Amt aus in Borgendael, vor dem alten Brüsseler Steen. Johanna ist dargestellt vor ihrem Lusthause 't somerhuys im Brüsseler Park — jenem einst vielgerühmten, aus Holz allein zusammengefügten Hause, das ihr aus Spanien geschickt wurde (es hat übrigens ganz und gar den Charakter eines niederländischen Bauwerks). Reynens Studie enthält manches auch für den Historiker und Topographen beachtenswertes Detail; ihr sind zwei Tafeln Umrißzeichnungen beigegeben.

R. B. **Nürnberg.** Der Maler Wilhelm Ritter, der zweite Sohn des bekannten ausgezeichneten Malers und Radierers Lorenz Ritter, hat, würdig in die Fußstapfen seines Vaters tretend, soeben eine Folge von achtzehn Ansichten seiner Vaterstadt Nürnberg, Partien von der alten Reichsburg, der Stadtmauer, vom Aeußern und Innern der Kirchen und hervorragender Privathäuser ꝛc. vollendet, deren Motive mit Geschick und Verständnis für das historisch Bedeutsame und malerisch Wirksame aus der reichen Fülle, welche die Stadt Nürnberg noch immer bietet, ausgewählt, mit reicher für die betreffenden Oertlichkeiten charakteristischer Staffage versehen, mit technischer Vollendung, feinem künstlerischen Gefühl und liebevoller Sorgfalt in Tusche ausgeführt, ein treues anziehendes Bild der altehrwürdigen Stadt Nürnberg geben. Dieselben, in Lichtdruck vervielfältigt, sind unter dem Titel „Nürnbergs Vergangenheit und Gegenwart", mit kurzem erläuternden Text von Hans Bösch versehen, im Selbstverlage des Künstlers erschienen und bilden eine willkommene Ergänzung zu den schönen Ansichten in Radirung von Lorenz Ritter (im Verlage von Ernst Wasmuth in Berlin).

Preisbewerbungen.

— **Dem Präsidenten Grant** soll in New York ein Denkmal errichtet werden im Werte von einer halben Million Dollars. Künstler aller Länder sind zum Wettbewerb aufgefordert. Die fünf besten Zeichnungen werden entschädigt mit 1500 bis 200 Dollars.

Todesfälle.

Paul Gropius, Sohn des bekannten Dekorationsmalers Karl Wilhelm Gropius, ist am 1. März in Berlin gestorben, wo er seit 1868 die Stelle seines Vaters als königl. Theaterdekorationsmaler mit dem Professortitel einnahm.

Personalnachrichten.

*** **Professor Dr. Michaelis** in Straßburg hat einen Ruf als Direktor der antiken Skulpturenabteilung am Berliner Museum abgelehnt.

*** **Der Maler Treidler** in München ist, wie die „Allg. Ztg." meldet, zum ordentlichen Professor des Freihandzeichnens am Polytechnikum zu Stuttgart ernannt worden.

*** **Die Akademie der schönen Künste in Paris** hat an Stelle des verstorbenen Gallait den russischen Bildhauer Marc Antokolsky aus Petersburg zum auswärtigen Mitgliede ernannt.

Sammlungen und Ausstellungen.

A. R. **Ausstellung des Vereins Berliner Künstler.** Obwohl die Ausstellungen in Wien, München, Brüssel und Melbourne eine beträchtliche Anzahl von Kunstwerken aus Berlin entführt haben, ist die Produktion auf dem Kunstgebiete ungeachtet der auf dem Kunstmarkte mit besonderer Schwere lastenden ungünstigen Zeitverhältnisse eine so massenhafte, daß sich die Räume unserer Kunstausstellungen immer von neuem füllen. Der Vorstand des Vereins Berliner Künstler ist stets bemüht, für irgend ein Sensationsbild zu sorgen, welches die Schaulustigen zu Gunsten der dii minorum gentium, die für den Tag arbeiten, heranlocken soll. Dem großen Gemälde von Frank Kirchbach „Christus treibt die Wechsler aus dem Tempel", welches an dieser Stelle bei seinem Erscheinen in München eine entsprechende Würdigung erfahren hat, ist der Bacchantenzug von Hans Makart gefolgt, jene figurenreiche, im Besitz des Mr. Duncan befindliche Komposition, welche ursprünglich als Vorhang für die Komische Oper gedacht war und die den Lesern der „Zeitschrift" durch den Herausgeber vermittelst einer Heliogravüre (Jahrgang 1886, S. 214) in ihren Grundzügen bekannt gemacht worden ist. In einigen Punkten weicht das Kolossalbild von der Komposition, welche der Heliogravüre zu Grunde liegt, ab. So steht Bacchus nicht auf, sondern neben dem Wagen der Ariadne, und rechts ist statt des blasenden Tritonen eine Gruppe von Seekentauren zu sehen. Die Fleischmannsche Kunsthandlung in München ist mit einer ganzen Sammlung von Gemälden dortiger Künstler angerückt, die zwar in der Mehrzahl nur Marktware mittleren Wertes sind, aber noch ein bezeichnendes Bild von der dermaligen Physiognomie der Münchener Malerei gewähren. Unter den fünfzig Bildern finden wir Arbeiten meist kleineren Umfanges, Studienköpfe, Einzelfiguren, kleine Genrestücke, Tierbilder und Landschaften von Braith, Defregger, W. Diez, E. Grützner (ein Marientag im Kloster, Nonnen, die das Muttergottesbild schmücken, minder glücklich als seine Mönchshumoresken), von Harburger, Jakobides, H. Kauffmann, H. Kaulbach, G. Max, Klaus Meyer (einen seiner bekannten Raucher), L. Neubert, H. Rasch, W. Räuber, C. Raupp, R. Schleich, A. Seitz (zwei köstliche Kabinetsstücke), Fr. Voltz und R. S. Zimmermann. — Der vor etwa Jahresfrist von Wien nach Berlin übergesiedelte Bildhauer Kuno von Uechtritz, ein Schüler von Tilgner, welcher gleich letzterem bemüht ist, die Polychromie in der Skulptur nach allen möglichen Richtungen auszubilden, hat eine Anzahl von männlichen und weiblichen Büsten und Köpfen ausgestellt, an denen er verschiedene seiner Theorien demonstrirt. Dem völlig weiß gebliebenen Gipsmodell einer weiblichen, in anmutigem Rokokostil gehaltenen Büste hat er eine bronzene Wachsausschmelzung nach derselben gegenübergestellt, welche zwei Töne, einen goldbraunen für das Fleisch und einen tiefbraunen für Hut und Kleid, erhalten hat. Man muß bekennen, daß hier das höchste Maß von Lebendigkeit erzielt worden ist, das dem Material abgewonnen werden kann, ohne daß das letztere unter Tönung und Färbung seinen Charakter verloren hat. Wenn die Polychromie aber bis zu völliger naturalistischer Bemalung vorschreitet, wie bei dem Kopfe eines alten Mannes und dem eines bronzefarbigen Jünglings afrikanischer Herkunft, so fragt es sich, ob der Künstler mit solchen Bemühungen weiter kommt als der Wachsbildner, welcher ein gleiches Faksimile menschlicher Natur mit unverhältnismäßig geringeren Schwierigkeiten, zum Teil auf mechanischem Wege, gewinnt. Der Maler tritt hier so sehr in den Vordergrund, daß die Handfertigkeit des Bildners wenig oder gar nicht zur Geltung kommt. Ein paar leicht getönte Gipsbüsten machen einen ungleich wohlthuenderen Eindruck. Die Lebendigkeit der Erscheinung ist wesentlich gesteigert, und doch kommt das plastische Moment in erster Linie in Betracht. Wie man auch über diese Versuche zur Lösung einer brennenden Frage im Einzelnen urteilen mag — sie sind ebenso lehrreich wie dankenswert, da die Lösung nur durch ein reiches Material und eine unermüdliche Praxis herbeigeführt werden kann.

R. G. **In der Londoner Grosvenor Gallery** ist eine retrospektive Ausstellung englischer Malerei aus der Zeit von 1737 bis 1837 eröffnet worden, deren Helden ohne Zweifel Hogarth, Bonington, Wilson, Romney, Turner, Constable und die Landschafter der Norwicher Schule, die Crome, Cotman, Stark und Vincent sind. Ein „Jahrhundert englischer Kunst" kann man dennoch diese Schaustellung nicht nennen: es fehlen die originellen Aquarellisten vor allen, die so stark in die Wagschale englischer Kunst fallen, es fehlen eine ganze Anzahl verdienstvoller Künstler, wie jener Cozens, der Turner die Wege bahnte, wie dessen Rivale Girtin und von den Nachfolgern David Cox. Auch Cotes, Wright, Northcote, Hoppner, Raeburn und die Landschafter Will. Müller, Danby und Clarkson Stanfield glänzen durch ihre Abwesenheit. Hogarth kann man auf der Ausstellung vorzüglich kennen lernen. Fünfundzwanzig Gemälde erscheinen mit dem Anspruch seiner Autorschaft. Sind verschiedene derselben auch nur bloße Zuschreibungen ohne triftigen Grund, so begrüßen wir doch auch einige seiner ge-

priesensten Werke: das berühmte, aber doch karikirte Bildnis Garricks als Richard III. und das bekannte Bildnis desselben Schauspielers mit seiner Frau. Mrs. Garrick allein im weißen Atlaskleid ist bedeutender. Interessant ist die Darstellung einer Scene aus Gay's the heggars opera. Das hervorragendste Werk Hogarths ist indessen the lady's last stake (1759). Eine elegante Dame hat im Spiele mit einem Kavalier ihr Geld verloren. Die ganze Nacht haben sie gespielt; die Uhr steht auf fünf. Nun bietet der Kavalier den lockenden Gewinn seiner Schönen, die zögernd auf sie hinblickt. Nichts einmal in dieser reizenden Schilderung von des Malers üblicher Moralpredigt und häßlicher Besserungssucht: Tugend und Laster hat er gleich anmutig zur Anschauung gebracht. — Von Reynolds Werken findet das Bildnis Mr. Thrales mit seiner Tochter den meisten Beifall. Gainsborough glänzt mit seiner Nancy Parsons und dem General Wolfe. Richard Wilson, dem die englische Landschaftsmalerei so vieles dankt, kommt zum erstenmal auf dieser Ausstellung zu seinem guten Recht. Seine Ansicht des Tiber bei anbrechender Abenddämmerung ist eines seiner selbständigsten Werke. — Von Romney's Porträts zeigen ihn mehrere als einen Meister, dem der Platz nach Gainsborough und Reynolds wohl zukommt. The Dowages Countess Poulett, dann zwei der Lady Hamilton, ein Bildnis der Counteß Mansfield und Mrs. Carwardine mit ihrem Kind sind tüchtige Leistungen. Ein anderer hervorragender Porträtist, der zu wenig gekannte John Opie, der 1807 starb, kommt mit seiner School Mistress gut zur Geltung. Ueberaus zahlreich sind die Werke Constable's vertreten, die hervorragendsten sind wohl the Glebe Farm, the Arundel Castle, Dedlam Vale, Hadleigh Castle. Turner ist hinter ihm nicht zurückgeblieben, er behauptet seine hervorragende Bedeutung im Umfange englischer Malerei mit der Schilderung des Unterganges des Minotaurus, mit der Weinlese bei Mâcon; Bonington, dessen Ruhm in Frankreich so groß ist, erscheint mit dreizehn Bildern, der ausgezeichnete Wilkie fällt auf durch die charakteristische Kraft seines edel verstandenen Realismus. Genannt seien wenigstens William Mulready, Morland, Wheatley und Crome. (Chron. d. arts.)

*** **Die Kunstausstellung der Akademie der Künste zu Berlin** wird am 15. Juli eröffnet und am 30. September geschlossen werden. In diesem Jahre soll, wie das „Deutsche Tageblatt" mitteilt, ein besonderes Gewicht auf eine reichere Ausstellung von Aquarellen, Pastellen, Radirungen und Zeichnungen gelegt werden, und es sollen für diesen Zweck besondere geeignete Räume hergerichtet werden. Die auszustellenden Kunstwerke sind vom 22. Mai bis zum 16. Juni täglich während der Stunden von 9 Uhr Morgens bis 6 Uhr Abends im Ausstellungsgebäude abzuliefern; einer vorhergehenden Anmeldung derselben bedarf es nicht. Ausführliche Programme sowie Einlieferungsformulare sind durch das Büreau der königlichen Akademie der Künste in Berlin, Universitätsstr. 6. I, sowie von allen deutschen Kunstakademien zu beziehen.

Vermischte Nachrichten.

*** **Der königl. Akademie der Künste zu Berlin** ist eine bedeutende Stiftung zu teil geworden. Der am 13. März v. J. zu Charlottenburg verstorbene Dr. phil. Hermann Günther hat im Verein mit seiner noch lebenden einzigen Schwester Fräulein Antonie Günther zu Charlottenburg der Akademie testamentarisch die Summe von 100000 Mark vermacht. Nachdem von Sr. Majestät dem Kaiser der Akademie die landesherrliche Genehmigung zur Annahme dieses Vermächtnisses erteilt worden ist, hat die Uebergabe desselben am 1. Februar stattgefunden. Nach der ferneren testamentarischen Verordnung soll das Kapital als solches erhalten bleiben und nur dessen Zinsen resp. Revenüen zur Förderung der graphischen Künste, insonderheit der Kupferstecherei, Blankstich, Linienmanier und monumentalen Malerei verwendet werden, die nähere Ausführung dieser Verordnung aber lediglich nach den Bestimmungen des Direktors der Akademie erfolgen.

— **Der Budgetkommission des preußischen Abgeordnetenhauses** ist folgende Nachweisung betreffend die Verwendung des Fonds zu Ankäufen für die Nationalgalerie und zur Förderung der monumentalen Plastik und Malerei sowie des Kupferstichs zugegangen. 1886—87: 1) für Ankäufe von Werken für die Nationalgalerie (darunter die auf der Jubiläumskunstausstellung zu Berlin angekauften) 133342 Mk., 2) monumentale Plastik und Malerei 129023 Mk., 3) Förderung des Kupferstichs 15732 Mk., 4) allgemeine Unkosten 2337 Mk. Zusammen 280434 Mk. Von dem Betrag unter Nr. 2 entfallen auf die Provinzen: Ostpreußen 13067 Mk., Westpreußen 6000 Mk., Brandenburg mit Berlin 72356 Mk., Sachsen 6000 Mk., Westfalen 1900 Mk., Rheinprovinz 4000 Mk., Hannover 24500 Mk., Hessen-Nassau 1200 Mk., sind zusammen 129023 Mk. 1887—88: 1) Ankäufe von Werken für die Nationalgalerie (hierunter die Fresken von Cornelius, Overbeck, Veit und W. Schadow, welche aus der Casa Zuccari [Bartholdy] in Rom abgelöst und nach Berlin übergeführt worden sind, wo sie in der Nationalgalerie Aufstellung erhalten sollen) 144758 Mk., 2) Förderung der monumentalen Plastik und Malerei 146501 Mk., 3) Förderung des Kupferstichs 9816 Mk., 4) allgemeine Unkosten 2880 Mk. Zusammen 303956 Mk. Von dem Betrag unter Nr. 2 entfallen auf Ostpreußen 6640 Mk., Berlin 28103 Mk., Brandenburg 6580 Mk, Sachsen 14000 Mk., Posen 9845 Mk., Rheinprovinz 45087 Mk., Hannover 35245 Mk., Hessen-Nassau 1000 Mk., sind zusammen 146501 Mk. Für die nächste Zeit in Aussicht genommen sind künstlerische Arbeiten für die Provinzen Pommern, Posen, Schleswig-Holstein, Schlesien, Hessen-Nassau, Westfalen, Ost- und Westpreußen. Ausgeliehen sind von Bildern der Nationalgalerie 40. Dieselben werden in einem Turnus von zwei zu zwei Jahren abwechselnd solchen Provinzialsammlungen anvertraut, welche sich darum bewerben und deren Lokale den Anforderungen des hierüber erlassenen Regulativs entsprechen. Zahlreiche andere Bilder der Galerie sind zu periodischen Ausstellungen in die Provinzen entsandt worden. Der Regierungskommissar Wirkl. Geh. Oberregierungsrat Dr. Schöne bemerkte auf eine Anfrage aus der Kommission, zu welchen Preisen die Kunstgegenstände angekauft worden: aus naheliegenden Gründen sei es bedenklich, über die für einzelne Kunstgegenstände aus Staatsmitteln gezahlten Summen öffentlich Auskunft zu geben. Ein Mitglied der Kommission bat die Museumsverwaltung, ihre Angebote für einzelne Gemälde nicht brieflich, sondern nur unter der Hand bezw. mündlich abgeben zu wollen. Ihm sei ein Fall bekannt, wo die Regierung auf ein Gemälde in München reflektirt, der Besitzer aber vorgezogen habe, das Kunstwerk unter Beifügung des ihm zugegangenen schriftlichen Angebots nach Rußland zu verkaufen, von wo aus es dann mit hohem Gewinn für den Zwischenhändler nach Deutschland zurückgewandert sei. Nach Mitteilungen, die der Kultusminister im vorigen Jahre gemacht, hat die königl. Kunstverwaltung unter Zustimmung des Finanzministers eine Uebersicht aller derjenigen Kunstwerke aufgestellt, welche voraussichtlich innerhalb der nächsten Jahre die Besitzer wechseln. Dem Minister ist die Erlaubnis Sr. Majestät und die Zustimmung des Finanzministers erteilt worden, innerhalb der in der Uebersicht angegebenen Grenzen ohne weiteres mit den bereiten Mitteln zu kaufen. Angekauft worden sind in den letzten Jahren unter Inanspruchnahme außerordentlicher Mittel vier Bilder aus der Blenheimschen Galerie: das große Bacchanal von Rubens, die Andromeda von Rubens, das Brustbild eines jungen Mädchens von Sebastian del Piombo, ein Bild, das früher Raffael zugeschrieben und als „Fornarina" bezeichnet wurde, und ein kleines, nicht benanntes Bildnis, das dem Meister Heinrich von Cleve zugeschrieben wurde, sodann ein Palma vecchio, weibliches Brustbild, aus der Sammlung Dudley der berühmte Fiesole, ein dreiteiliges Gemälde des jüngsten Gerichts, ein Velazquez, Frauenbildnis, eine Landschaft von Jakob Ruysdael und der berühmte Holzschuher von Dürer.

*** **Die französischen Künstler** haben endgiltig abgelehnt, sich an der internationalen Kunstausstellung in München zu beteiligen.

*** **Die Nachgrabungen Schliemanns in Alexandrien** haben zu keinem Ergebnis geführt. Die unbedeutenden Funde sind, wie der „Frankfurter Zeitung" geschrieben wird, an das ägyptische Museum in Kairo abgeliefert worden. An der Stelle, an welcher Dr. Schliemann das Grab Alexanders

des Großen vermutet, steht eine Moschee. Es können daher dort keine Nachgrabungen angestellt werden.

⊙ **Aus Freiberg** schreibt uns infolge der Notiz in Nr. 19 d. Bl. Herr Bildhauer Nassau, daß er entgegen der Aeußerung in der angezogenen Notiz eine vorsichtige Abformung der gesamten goldenen Pforte mittels Thonkeilform für ebenso gefahrlos wie wünschenswert erachte. Die Schäden der goldenen Pforte seien vielmehr durch die im Jahre 1861 veranstaltete Renovation verursacht.

Gegen die „Abwehr" des Herrn J. Reimers.

In einer kurzen „Abwehr" (Jahrg. 1887/88 d. Zeitschr. S. 123 ff.) schreibt Herr Reimers u. A.: „Herr Dr. Graf sagt, seine Auffassung vom opus francigenum sei deshalb richtig, weil Schnaase, Kugler und Mone es so verstanden haben." Wo sagte ich dies und wo ist dergleichen auch nur dem Sinne nach in meiner Darlegung enthalten? Da ich, wie schon der Titel meiner Erwiderung ankündete, es unternahm, die bisher übliche Auslegung jenes Ausdruckes zu rechtfertigen, der ich mich auf Grund meiner eigenen Studien mit voller Ueberzeugung angeschlossen habe, so lag es in der Natur der Sache, in dem Bedürfnisse der Exposition, die Ansichten älterer Schriftsteller anzuführen; ich fügte weitere, bisher nicht gebrauchte Argumente in ausführlicher Darlegung hinzu; diese zu entkräften, hat Herr Reimers unterlassen. Dieselbe Verlegenheit verrät die Art der „Abwehr", welche Herr Reimers bezüglich eines anderen Streitpunktes von entscheidender Bedeutung für gut befand. Gegenüber seiner Behauptung, daß das Wort opus in der mittelalterlichen Litteratur in Bezug auf Bauwerke „nur gebraucht werde entweder für die Technik des Mauerwerks (als Quaderbau oder Bruchsteingemäuer und dergleichen), oder aber von dem ganzen Werke ohne Rücksicht auf Technik und Stil, niemals aber für Stil" — hatte ich bemerkt, daß die wenigen von ihm beigebrachten Citate zur Erhärtung dieser These nicht ausreichen; daß sich ihm selbst bei weiterer Umschau in der mittelalterlichen Litteratur die Unzulässigkeit seiner Behauptung hätte aufdrängen müssen; ich gab sodann eine Reihe von Beispielen aus der Litteratur vom neunten bis zum zwölften Jahrhundert, in welchen das Wort opus unmittelbar auf jene Eigenschaften von Bauwerken bezogen ist, welche deren Stil ausmachen, so daß hier der Reimers'sche Satz nicht nur unanwendbar, sondern direkt widerlegt ist. Hierauf erteilt Herr Reimers die Antwort: ihm habe „die beschränkte Anzahl seiner Citate völlig ausreichend geschienen, weil er sich nicht an Anfänger in unserer Wissenschaft wenden wollte." — Sollte er in der That nicht inne geworden sein, daß meine Forderung nicht so sehr auf die Zahl der Citate ausging, als vielmehr auf die umfassendere Kenntnis und Feststellung des mittelalterlichen Sprachgebrauches? Die Verpflichtung, ausreichende und stichhaltige Gründe vorzubringen, ist in wissenschaftlicher Diskussion doch wohl die gleiche, ob wir dem Anfänger oder dem reiferen Fachmanne gegenüber stehen?

Ich hege die Absicht, wie Herr Reimers mit seiner „Abwehr", so auch meinerseits mit dieser Aeußerung den Streit zu beschließen.

München, im Februar 1888.

Dr. **Hugo Graf.**

Vom Kunstmarkt.

Auktion Bos **u.** **Amsterdam, 21. Febr. 1888.** Nr. 1. Grünblaue Marine, bez. Aert Antum 1618. Gutes Exemplar dieses Meisters, der sich wohl unter Vroom's Einfluß gebildet hat. Andere Bilder in Amsterdam, Berlin, Madrid u. s. w. (fl. 205, Rijksmuseum). Nr. 2. Zwei Marinen (fl. 26). Nr. 3 u. 4. Arent Arentsz. Zwei hübsche Landschaften mit Figuren, von dem Enkel des Pieter Aertsen, der gleichzeitig mit dem ihm überlegenen Avercamp um 1610—1630 in Amsterdam thätig war. Die Figuren sind schwächer als die des Avercamp. Eins der Bilder ist AA bezeichnet. Andere Werke beim Verfasser, in den Museen von Rotterdam, Antwerpen und im Privatbesitz in Deutschland. Leider waren diese zwei Bilder scharf geputzt. (fl. 560, Rijksmuseum). Nr. 7. Bez. Backhuysen (fl. 68.) Nr. 8 u. 9. Zwei Porträts von dem wenig bekannten Amsterdamer Maler Gerbrandt Van, um 1640 in Amsterdam thätig (fl. 380.) Nr. 14. Sybrandt van Beest. Vortrefflicher Schweinemarkt. Links eine sehr hübsch im Helldunkel gehaltene Gruppe von Figuren (fl. 400, Rijksmuseum). Eine ähnliche noch bessere Arbeit im Museum von Douai. Nr. 15. Guter C. Bega, mit vier Figuren (fl. 400). Nr. 18. Küchenstück von Joachim Beuckelaer (bez. J. B. 1566). Höchst bedeutendes Bild, welches das Antwerpener Museum sich hat entgehen lassen. Hauptbild des Meisters. Die großen Figuren ganz in der Art seines Lehrers Pieter Aertsen; das sehr reiche Stillleben läßt schon Meister wie Snyders und Fyt ahnen (fl. 1690, Rijksmuseum). Nr. 19. Fische von A. van Beyeren (fl. 590.) Nr. 24. Kein P. Bout, aber P. Molyn, gut (fl. 145). Nr. 26 und 27. Zwei gute R. Brakenburgh's (fl. 550). Nr. 34. J. van Bylert, Familienbild; drei ganze Figuren in einem Garten. Treffliche Arbeit des Utrechter Meisters (fl. 680). Nr 38. Pieter Claesz. Stillleben (fl. 380). Nr. 40. A. van Croos, Landschaft (fl. 250). Nr. 44. Droochsloot, Kirmes, bez. u. datirt 1657 (fl. 26). Nr. 47. Guter Isaak van Duynen, Fische (fl. 130). Nr. 49. Unangenehmer Eremit von G. van den Eeckhout, voll bezeichnet (1654), gut erhalten (fl. 330). Nr. 56. Vortreffliches Porträt eines Konchyliensammlers von Goltzius (1603) blieb unverkauft. Nr. 57. Ein großer Jan van Goyen, nicht allerersten Ranges (fl. 2000). Nr. 58. Kleiner van Goyen (fl. 560). Nr. 61. Von de Heem und de Ringh beeinflußtes Stillleben, bez. J. Hannot 1668, leider mit übermaltem Hintergrund (fl. 161, Rijksmuseum). Hannot war ein Leidener Maler und hat auch schlechte Porträts gemalt; dazu war er Weinhändler. Nr. 62. Interessantes großes Familienbild in der Art des Jac. Gerritsz. Cuyp, aber bez.: Heda fecit 1647 (fl. 955). Nr. 64. Vortrefflicher Egbert Heemskerck, allererste Qualität, etwa in der Art eines Corn. Saftleven oder eines guten Brakenburg (fl. 94. Wohl nur des Gegenstandes wegen: Reinigung eines Kindes, so billig). Nr. 255. Speisenausteilung bei einem Kloster, zwar mit langer Geschichte im Katalog dem Helmbreker zugeschrieben, aber Holblock bezeichnet (fl. 255). Holblock ist ein tüchtiger Künstler in der Art des Lingelbach, der in Amster-

dam thätig war, und über welchen ich gelegentlich mehr mitteilen werde. Herr Senator La Porte zu Linden bei Hannover besitzt ein größeres Bild von ihm, welches in der Sierstorpf'schen Sammlung als Lingelbach verkauft wurde. Nr. 66. Zwei Porträts von B. van der Helst (?) (fl. 1500). Nr. 67. Bez. A. ter Himpel, Landschaft mit drei Reitern (fl. 47). Nr. 76 und 77. Zwei gute Blumen- und Fruchtstücke von dem Leidener Maler Martinus Nellius, zwischen 1670 und 1700 thätig (fl. 205). Nr. 81. Musikgesellschaft. Hübsches, breit und flott gemaltes, aber leider etwas übermaltes Bild, mit Unrecht dem Jan Lis zugeschrieben; eher ein guter, früher Ochtervelt. Zwei Offiziere unterhalten sich mit ihren Damen, deren eine, in Weiß, voll beleuchtet ist, während die andere vorn links im Dunkeln sitzt. Schönes Helldunkel (fl. 310). Nr. 82 und 83. Zwei gute Porträts von Nic. Maes (fl. 700). Nr. 90, 91, 92. Drei Bildchen von Fr. Mans (fl. 85, 54 und 90). Das Letztere ist 1680 datirt. Nr. 93 und 94. Zwei Bilder, jedes mit drei Figuren, „Das Duett" und „Raucher und Trinker", in der Art des Jan Miense Molenaer, aber geringer, D. Meyer bezeichnet, (fl. 13 und fl. 10). Nr. 95 und 96. Zwei gute Porträts aus dem Jahre 1639, welche aber gar nichts mit Mierevelt zu thun haben, eher von einem Amsterdamer Maler aus der Schule oder Umgebung des Nic. Elias sind (fl. 940). Nr. 100. Kleiner später J. M. Molenaer (fl. 155). Nr. 101. Ähnliches Werk: Gebet vor der Mahlzeit (fl. 115). Nr. 102. Klaes Molenaer (fl. 510). Nr. 103. Derselbe (fl. 315). Nr. 104. Ders. (fl. 45). Nr. 105. Ders. bez. u. 1660 datirt (fl. 80). Nr. 106. Ders. (fl. 78). Nr. 107. Winter von demselben (fl. 72). Nr. 110 u. 111. Johann Morgenstern, zwei seiner langweiligen Kirchen (fl. 130 u. fl. 125). Nr. 112—115. Vier verdorbene, spätere Arbeiten von Emanuel Meurant, wobei 1692 und 1685 datirte. Sie bestätigen den Aufenthalt des Meisters in Friesland (die Bilder stammen aus Harlingen; fl. 48, 33, 74 u. 64). Nr. 116. Interessantes Frauenbildnis mit undeutlicher Bezeichnung, welche im Katalog als A. v. Neer gelesen wird. In der That scheint so etwas dazustehen, und die Malweise widerspricht dieser Lesung nicht. Inzwischen bleibt die Sache unsicher, und wir kennen bisher keine Bildnisse von der Hand des A. v. d. Neer. (fl. 100). Nr. 117. Kein Eglon van der Neer. (fl. 690). Nr. 118. Kinderporträts von Caspar Netscher (fl. 200). Nr. 119. Ochtervelt, Tricktrackspieler (fl. 350). Nr. 122. Gutes Bildnis eines Geistlichen, bez. J. Ovens 1651. (fl. 110). Nr. 123. Schwacher A. Palamedes (fl. 230). Nr. 132. W. Romeyn, Vieh in südlicher Landschaft (fl. 185). Nr. 133 Rubens (?) und Breughel (?) Eine Heilige in einer Landschaft (fl. 250). Nr. 137. Frauenbildnis von D. D. Santvoort (fl. 66.) Nr. 142 —144. Stillleben von M. Simons. (Nur Nr. 143 ist bezeichnet; fl. 300, 235 u. 310). Nr. 145. Stillleben, dem J. van Son zugeschrieben (fl. 290). Nr. 149. Inneres einer Scheune bez. P. Steenwyck (fl. 185). Ein besseres Bildchen, auch ein Interieur von Pieter Steenwyck, einem Stilllebenmaler, der um 1630/40 Schüler des D. Bailly zu Leiden war, und von dessen Hand das Museum von Madrid eine feine Vanitas besitzt, sah ich dieser Tage in Paris im Kunsthandel. Nr. 150. Reitergefecht von dem Leidener Künstler Joh. van der Stoffe 1641, schwach. (fl. 45). (Wie der Katalog diesen braven Holländer, der von 1640 bis nach 1678 in Leyden thätig war, zum Schweizer machen kann, verstehe ich nicht). Nr. 151. Zwei Abr. Storck (fl. 280). Nr. 154 u. 155. Zwei Augustinus Terwesten (fl. 116 u. 133). Nr. 162 u. 163. Zwei Grisaillen von Adr. v. d. Venne (fl. 116 u. 70). Nr. 164 u. 165. Landschaften von Dionys Verburgh (nicht Dirk; fl. 48 u. 51). Nr. 166. Adriaen Verdoel; der Dudelsackpfeifer (fl. 51). Nr. 167. J. Verkolje 1693. Zwei Bildnisse (fl. 172). Nr. 169. Aufbruch zur Jagd, von Hendr. Verschuringh (fl. 160). Nr. 170. Johannes Victors. Großes, ungewöhnliches Bild: Landschaft mit großen Figuren, wobei kuhmelkende Bauern, Angler u. s. w. (fl. 1550). Nr. 171. Schöner D. Vinck-boons 1622; Kirmes, auf der es ungeheuer lustig hergeht. Leider übermalt. (fl. 550, Rijksmuseum). No. 177. Das weiße Pferd von Pieter Wouwerman (fl. 130). Nr. 170. Dirck Wyntrack (nicht tranck) Enten (fl. 85). Nr. 183. Mädchenporträt von Mierevelt (fl. 145). Nr. 184. C. Puytlinck alias Trechter 1671 ist die Bezeichnung eines famosen aber teilweise verdorbenen Bildes, welches das Rijksmuseum um 405 fl. erwarb. Es stellt zwei tote Hähne dar, breit und geistreich, in der Art des Cuyp gemalt. Houbraken erzählt uns einiges über diesen Künstler, der in Roermond arbeitete. Nr. 185. Zwei Bilder des C. Troost (fl. 395). Es folgten noch einige unbedeutende kleinere Sachen.

A. Bredius.

Zeitschriften.

Tidsskrift for Kunstindustri. (Dänisch.) 1887. 6.

F. R. Friis, Mosaik. — P. Johannsen, Aus der Neu-Karlsburger Glyptothek. — E. Hannover, Jean Lamour. — C. Nyrop, Eine alt-dänische Fayenceschüssel im Berliner Kunstgewerbemuseum.

—— —— 1888. 1.

E. Schiödl, Gebäude der Ausstellung 1888. — K. Madsen, Chinesisches Porzellan. — A. J. Ravad, Eine Nationalstil. — B. Olsen, Parketmuster.

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von August Pries in Leipzig

23. Jahrgang. 1887/88.

Kunstchronik

Nr. 24. 22. März.

Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

Herausgeber:

Carl v. Lützow und Arthur Pabst

Wien Theresianumgasse 25. — Berlin, W. Kurfürstenstraße 3.

Expedition:

Leipzig: E. A. Seemann, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. Kühl, Jägerstr. 73.

Die Kunstchronik erscheint von Oktober bis Ende Juni wöchentlich, im Juli, August und September nur aller 14 Tage und kostet in Verbindung mit dem Kunstgewerbeblatt halbjährlich 6 Mark, ohne dasselbe ganzjährlich 8 Mark. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler in Leipzig, Wien, Berlin, München u. s. w. an.

Die internationale Jubiläumsausstellung in Wien.

Der Reigen der zum vierzigjährigen Regierungsjubiläum Kaiser Franz Josefs I. für das laufende Jahr in Österreich-Ungarn vorbereiteten Huldigungen wurde mit der am 3. März eröffneten internationalen Ausstellung der Wiener Künstlergenossenschaft glanzvoll eingeleitet. In Vertretung des zur Zeit in Budapest residirenden Monarchen nahm der Protektor des Unternehmens, Erzherzog Karl Ludwig, den offiziellen Eröffnungsakt vor, dem jedes Gepränge fernblieb. Allein die imposante Besucherzahl, die das Künstlerhaus seither Tag für Tag und — dank einer wirksam funktionirenden elektrischen Beleuchtungsanlage — auch in den Abendstunden beherbergt, bekundet, daß das Wiener Kunstleben wieder einmal in einen höheren Wellengang geraten, — ein moralischer Erfolg der Ausstellung, der allein schon, vorausgesetzt, daß die Teilnahme während der dreimonatlichen Dauer derselben nicht erkalte, mit Genugthuung begrüßt werden muß. Denn in Musik und Theater liegt die künstlerische Interessensphäre Wiens gewöhnlich beschlossen, nur phänomenale Einzelerscheinungen oder außerordentliche Veranstaltungen vermögen der bildenden Kunst über ihre Stammgemeinde hinaus Anhänger zu werben. Zwar der Bedeutung als Barometer für den jeweiligen Stand der modernen Kunstentwickelung haben sich die „Internationalen" selbst begeben, seitdem sie in so rascher Flucht einander ablösen, wie die gegenwärtige Wiener die vorvorjährige Berliner, indes schon München mit seiner Sommerausstellung in nahe Sicht kommt. Sind es doch vorwiegend die kleineren oder erst halbflüggen Talente und die betriebsame Mittelmäßigkeit, zumeist des betreffenden Landes, die durch einen Ausstellungsschlager auf die Bildfläche zu gelangen suchen; die Meister von wirklich internationalem Namen lassen sich ein unfertiges Werk allenfalls von der Staffelei weg abkaufen, aber schwerlich durch den Alarmruf einer Jury abdrängen und ziehen es immer häufiger vor, ihre, womöglich schon zu Galerieehren emporgestiegenen capolavori von erprobter Zugkraft auf Reisen zu senden oder senden zu lassen. So durfte es nicht befremden, auch auf der Wiener Ausstellung mehr als einer Perle der Berliner Nationalgalerie und anderer Museen wie aus Privatbesitz, Glanzstücken der Berliner Jubelausstellung und der vorjährigen Exposition in Venedig zu begegnen; die Bekanntschaft derselben dem Wiener Publikum, das eine öffentliche Sammlung größeren Stils für moderne Kunst noch immer entbehrt, vermittelt zu haben, bleibt ein unantastbares Verdienst; hoffentlich wird die Zeit, die ja auch in der Kunstkritik das letzte Wort behält, wenn sie die Wiener Ausstellung durchsiebt, gleichfalls einen Niederschlag künstlerischer Leistungen von bleibendem Werte anerkennen müssen, die hier zum erstenmal ans Licht getreten und ihrerseits nun die Europafahrt durch die „Internationalen" der Zukunft — so lange denselben eine solche beschieden — antreten können.

Zunächst sei nochmals der in diesen Blättern bereits kurz skizzirten Adaptirung des Wiener Künstlerheims zu Zwecken der Ausstellung gedacht, für die

Professor J. Deininger eine durch die Einfachheit der Mittel überraschend glückliche Lösung gefunden. Die Außenarchitektur des Weberschen Hauses von 1868, wie der von Streit und Schachner 1882 aufgeführten Flügelbauten und des Hintertraktes blieb intakt. Nur der Sondereingang der letzteren wurde geschlossen und sein Vestibül in einen Mittel- und zwei kleinere Seitenräume, die sämtlich Oberlicht erhielten, gegliedert. Der ehedem hier anstoßende Hof präsentirt sich gegenwärtig als eine luftige, von vier ionischen Säulen dreischiffig unterteilte, zweigeschossige Centralhalle, die durch ihr hohes Seitenlicht für die Aufstellung von Skulpturen die günstigsten Bedingungen gewährt. Ein verschaltes Kappengewölbe bildet die Decke, Rundbogenblenden, die ihrem Freskenschmucke noch entgegenharren und vorläufig mit Gobelins verhängt sind, beleben den Obergaden. Gegen diesen Hauptraum öffnet sich mit drei neugebrochenen breiten Pforten der geschmackvoll mit Täfelungen verkleidete einstige Repräsentationssaal, der jetzt als Büffetraum einer humaneren Bestimmung geweiht ist. Ihn in gerader Richtung durchschreitend, gelangt man in das alte Vestibül, das durch Losschälung der Stiege aus den wuchtenden Seitenmauern und den dunklen Gängen darunter in ein monumentales, durch die ganze Höhe des Gebäudes ansteigendes Treppenhaus umgewandelt erscheint. Allenthalben wurden Seitenbeleuchtungen durch Oberlichter ersetzt — vielleicht hat man in diesem Punkte des Guten zu viel gethan —, diese selbst, wo schon vorhanden, erweitert, die Niveaudifferenzen zwischen dem Büffet- und den den alten Bau flankirenden Kuppelsälen um vier Stufen erniedrigt. Da die letzteren wie die angrenzenden ehemaligen Loggienzimmer mit dem deutschen und französischen (jetzt internationalen) Saale in unmittelbare Verbindung gebracht wurden, durchschneiden nunmehr drei Querachsen die ganze Breite des Hauses, gegen welche senkrecht die beiden in das Vestibül mündenden Längsachsen laufen. So gestaltet sich die Orientirung durchaus mühelos und beschenkt uns von allen Punkten mit malerischen Durchblicken.

Diese auf ein malerisches Gesamtbild abzielende Tendenz war offenbar nicht nur in den einzelnen Sälen oberstes Hängegesetz, sondern durchwaltet die Raumdisposition im Hause überhaupt, die sich, wie die fünf internationalen Säle beweisen, häufig genug über die strenge Länderscheide hinwegsetzt. Allein wir nehmen selbst den dekorativen Beigeschmack, von stellenweise starker Würze, willig in den Kauf gegen das wohlige, stimmungsvolle Interieur, das uns geboten wird und jede Erinnerung an die übliche Kunstmarkthalle mit ängstlicher Beflissenheit bannen zu wollen scheint. Kann doch auf diesem Wege allein die ganze Heimatlosigkeit der modernen Kunst, ihre Findelhausexistenz, für die eben das Notdach unserer Ausstellungen gezimmert wurde, in ein erträglicheres Licht gerückt werden!

Quantitativ am stärksten erscheint natürlich Österreich vertreten, das mit rund achthalbhundert Nummern — von den 1456 der gesamten Exposition — fünfzehn Räume füllt. Im Flure, Mittelsaal und einem Kabinette des ersten Stockwerks ist die historische Ausstellung einquartiert, eine Art Anthologie der Wiener Kunst aus den letzten vierzig Jahren, in der jedoch Waldmüller, Führich, die Landschafter und Gauermann, Amerling und Canon mehr zu ihrem Rechte kommen als Rahl und die historische Schule. Da der ins Auge gefaßte Zeitabschnitt mit keiner kunstgeschichtlichen Epoche zusammenfällt und die Einreihung in diese Abteilung lediglich von dem äußeren Umstande abhängig gemacht werden mußte, ob der betreffende Künstler bereits aus dem Leben geschieden sei, hat z. B. der erzmoderne Makart hier seinen Platz erhalten, indes manche Leinwand, vor der man sich, obwohl ihr Anstifter noch unser Zeitgenosse ist, bedenklich historisch, ja zuweilen prähistorisch angemutet fühlt, durch eine Ironie — bloß des Zufalls? — unter die Jungen und Jüngsten verwiesen ward. Von den lebenden, glücklicherweise noch nicht historisch gewordenen Meistern gebührt Angeli für seine vier köstlichen Porträts ein Salutschuß der Kritik. Die Landschaft beherrschen Lichtenfels, Ruß, Darnaut, Schäffer, Schindler, Obermüllner, im Genre ragen Eugen und Jul. v. Blaas, Charlemont, Probst, Ruben, Merode hervor; heilige Gegenstände behandeln mit Erfolg Bernatzik, F. A. Seligmann, Golz, Krämer. Vielbemerkt wird eine Gruppe jüngerer Talente, die mit humoristischer Ader, „reschem" Strich, einem Paar saftiger Lokaltöne auf der Palette begabt, das intim wienerische Sittenbild anbauen. Aquarelle und Pastelle von erlesenem Wert geben Passini, beide Alts, Fröschl, Trentin, Engelhardt; ein Vergleich mit dem in einem der Kuppelsäle gesondert aufgestellten „Schatze der Königin von England", einem von den englischen Künstlern der Königin Viktoria zu ihrem vorjährigen Regierungsjubiläum gespendeten Aquarellenalbum, kann nur zu Gunsten der österreichischen Künstler enden. Von bedeutenderen bildnerischen Werken sei endlich Tilgners Brunnen für Preßburg, der mit des Berliner M. Kleins „Germane im Cirkus" eines der Vorgärtchen des Künstlerhauses, schmückt, und Myslbecks Gruppe „Rumir und sein Lied" hervorgehoben.

Überaus stattlich läßt sich die ungarische Ausstellung mit etwa hundert Nummern an. Es geht ein schneidiger, farbenfroher Zug durch die translei-

thanische Malerei, die an die Verwandtschaft des magyarischen Blutes mit dem französischen mahnt. Benczurs Tisza-Porträt und ein weibliches Bildnis des in Wien ausgebildeten, augenblicklich in Warschau lebenden Kaschauers Horowitz, von dem auch eine fein empfundene Familienscene herrührt, stehen obenan. Munkacsy sandte sein Porträt Liszts. Launige Genrebilder sieht man von Agghäzy, Kéméndy, Bihari, Peske, Roskovicz, Margitay, treffliche Landschaften von L. Ebner, eine interessant gemachte Historie „Gälbabs Tod“ von dem in München thätigen Fr. Eisenhut. — Schwach haben sich die Polen beteiligt; Matejko hätte besser gethan, seine beiden branstigen Frauenfiguren zu Hause zu behalten; ein großes Geschichtsgemälde, dessen Stoff aus den polnischen Befreiungskämpfen von 1794 gegriffen, soll noch im April einlangen. Siemiradzki's römisches Liebesidyll „Glühwürmchen“ fesselt vornehmlich durch die poetische Sabinerlandschaft; Tüchtiges bieten zwei Schlachtenbilder Kossaks, Malczewski's „Etappe“, Mankowski's „Erweckung durch den heil. Petrus“.

Die deutsche Abteilung — mehr als dreihundert Nummern — besiedelt den nach ihr genannten großen westlichen Längssaal und je zwei weitere Gelasse im Parterre und ersten Stocke. Die Berliner sind am zahlzahlreichsten erschienen, München und Düsseldorf halten sich ungefähr die Wage, Karlsruhe, Weimar, Dresden haben Hochwillkommenes beigesteuert. Defreggers „Salontiroler“ — hinter dem seine neueste Schöpfung „Feierabend auf der Alm“ erklecklich zurücksteht, — A. v. Werners „König Wilhelm am Grabe der Königin Luise“, Gentz' „Idyll in der Thebaide“, Lenbachs Bismarck-Porträt aus der Münchener neuen Pinakothek, die Bildnisse Mommsens und Helmholtzs von Knaus, Werner Schuchs Reiterbilder von Ziethen und Seidlitz, Uhde's „Komm, Herr Jesu, sei unser Gast“, W. Firle's „Morgenandacht“ und „Sonntagsschule“, Frithjof Smiths „In der Kirche“, Kallmorgens „Feuerreiter“, Hermanns „Fleischhalle in Middelburg“, Stahls „Schluß der Saison“, Begas' Gipsgruppe: „Der elektrische Funke“ absolvieren ein Wiener Gastspiel. An Menzels schlichter Größe erbaut man sich wieder vor der bekannten „Zurückkehrenden Prozession“ und einer Suite seiner lebensprühenden Aquarelle. Unter den neueren Erscheinungen werden uns Bokelmanns „Nordfriesisches Begräbnis“, P. Meyerheims „Bei den Zigeunern“, Vautiers „Bange Stunde“ und „Schachspieler“, F. A. Kaulbachs „Porträt des Prinzregenten“, W. Diez' „Das Verhör“, Thedy's Interieur, ein Rococobildchen Seilers, Skarbina's „Küchenhof eines bretonischen Hotels“ noch näher beschäftigen. In der Landschaft glänzen A. Achenbach, Schönleber, Baisch, Gude, Bracht, Pohle, L. Dill, Bartels — die beiden letzteren mit trefflichen Gouaches, im Tierstück Gebler, Massey, Meyerheim, Zügel. In sehr viel bescheideneren Grenzen hält sich selbstredend die Vertretung der Plastik; mit Eberleins „Psyche“, Kleins schon angeführter Gruppe, Begas' Bismarckbüste, Sommers Bronzestatuetten sind ihre Trümpfe aufgezählt. — Qualitativ bedeutet die deutsche Abteilung — feierte doch leider eine Reihe erster österreichischer Kräfte, vorab die Münchener Kolonie! — jedenfalls den Scheitelpunkt der Ausstellung.

Da die Brüsseler, gleich den Franzosen und Russen, noch in elfter Stunde durch ihre Absage unangenehm überraschten und erst nachträglich ihr Kommen für den April wieder angekündigt haben, hat die vlämische Schule vorläufig nur ein Fähnlein Antwerpener und Genter Meister, wie Anderaa, Lamorinière, Lybaert entsandt, dem sich die Holländer Mesdag — mit einer virtuosen Marine, — P. J. C. Gabriel, J. v. Groot, Sande-Bakhuisen, Tholen, Valkenburg, Henriette Ronner und Charlier — mit der auf dem vorjährigen „Salon“ ausgestellt gewesene Gipsgruppe „Im Gebet“ — aus Brüssel anschließen. Auch die englische Kunst hat sich nicht in allzu starke Kontribution setzen lassen; außer jenem obenerwähnten Aquarellenalbum, zu dem sich allerdings die klangvollsten Namen des Landes, wenngleich nicht mit durchweg gleichwertigen Leistungen, vereinigten, hat bloß die eine, freilich auch einzige „Miß Grant“ H. Herkomers den Weg zu uns gefunden, wo denn die angelsächsische Rasseschönheit — deren berühmtem „Weiß in Weiß“ übrigens das grelle Oberlicht schlecht genug bekommt — mit der ganzen Lebhaftigkeit des Wiener Temperaments angeschwärmt wird. Erfreulicherweise belegt hingegen Schweden-Norwegen einen Saal für sich, in dem die Landschaften Normanns, Smith-Halds, Stoltenbergs, Munthe's, H. Dahls den Ruf ihrer meistenteils der Düsseldorfer und Berliner Schule angehörigen Urheber neuerlich befestigen.

Zeitbilder, Genre, Landschaft und Porträt bestimmen die Physiognomie auch der Wiener Ausstellung. Die Historie liegt fast ausschließlich in den Händen der Spanier, die mit einer Auswahl umfänglicher Gemälde Casanova's y Estorach, Vimiegea's, Checa's, Moreno's, Abril's y Blasco u. A. aus dem Madrider Museum einen sehr instruktiven Einblick in die moderne Kunst der iberischen Halbinsel gewähren. — Unter den Italienern, die mit dem ansehnlichen Kontingent von ca. hundert Nummern aufrücken, begrüßt man vielfach Bekannte aus der besseren Gesellschaft der vorjährigen venezianischen Ausstellung: Favretto's „Auf der Promenade“, S. Rotta's „Forzati“, Ciardi's „Frühlingswolken“,

Sittenbilder von A. Rotta, Noë Bordignon, Ettore Tito, Pio Joris, Bedini.

So läßt die reiche Schau, die uns im Wiener Künstlerhause bereitet wird, lediglich die den bekannten politischen Gründen zum Opfer gefallene Mitwirkung der Franzosen schmerzlich vermissen, eben weil ihr Geist vernehmbar durch fast alle Räume schreitet, und ihr Einfluß sich nach wie vor als wichtigstes Ferment der internationalen Kunstbewegung erweist. Indes scheinen nunmehr, nachdem der erste Plein-air-Rummel vorüber — der ja die selbständige Entwickelung des deutschen Realstils nur befruchtet, nicht in neue Bahnen lenkt — auch die übrigen Kunstvölker bei allem Lerneifer sich wieder kräftiger auf ihre nationale Eigenart besinnen zu wollen, und so ist es, fehlt auch die Primgeige, noch immer ein sehr gut besetztes „europäisches Konzert", das sich im Wiener Künstlerhause zusammengefunden. **Robert Stiassny.**

Neue Ankäufe in Antwerpen und Brüssel.

Von A. Bredius.

In der letzten Zeit berichteten mehrere Zeitungen allerlei Unheimliches über die letzten Erwerbungen der Antwerpener und Brüsseler Galerien. Ungeheure Summen seien für lauter falsche Bilder angewendet, ja sogar sei in Antwerpen von den erworbenen Rembrandt, Hals, Ruisdael, van Dyck u. s. w. kein einziger echt. Endlich habe ich diese Bilder selbst gesehen. Glücklicherweise sind obige Gerüchte wenigstens teilweise falsch, teilweise übertrieben.

Betrachten wir zunächst einige der in Antwerpen erworbenen Gemälde!

Der Rembrandt, ein schönes, großes, stattliches männliches Porträt, echt wie Gold, stammt aus der Dudley-Sammlung in London. 200 000 Francs ist viel Geld, aber solche unzweifelhaft echte Gemälde schönster Qualität des großen Meisters kommen nur selten mehr im Handel vor. Das Bild wird in Bode's Studien S. 586 (als noch in Dudleyhouse, London, befindlich) beschrieben, und zwar als das des Predigers Eleazar Swalmius. Es ist bezeichnet: Rembrandt f. 1637. Der Geistliche sitzt nach rechts in einem Stuhl, die rechte Hand wie lehrend aufgehoben. Der Kopf ist herrlich, voll Charakter. Gewiß war der Dargestellte ein fröhlicher, geistreicher, lebensfroher alter Herr. Das Bild ist leider durch einen dicken, englischen, gelblichen Firnis etwas dunkel und undurchsichtig geworden und würde durch eine vorsichtige Reinigung nur gewinnen.

Der junge Mann von Hals, gleichfalls von unbestreitbarer Echtheit, ist das Pendant der ihm eine Blume reichenden jungen Frau bei Baron G. von Rothschild in Paris. Schade, daß sie getrennt sind! Vergeblich schaut der jovial dreinblickende jugendliche Ehemann nach dem verschwundenen Bildnis seiner jungen Gattin aus. Offenbar ist das Bild in den ersten Tagen des Eheglückes gemalt. Der Ausdruck des Kopfes ist vorzüglich, die Malerei der Hand virtuos, breit, kräftig. Die etwas rötliche, einfarbige Karnation des Gesichtes läßt mich fragen, ob dieses vielleicht etwas scharf geputzt ist? Mit 80 000 Francs ist das Bild nicht gerade billig bezahlt.

Der van Dyck (?), ein männliches Porträt (Nr. 696), ist freilich eine schlimme Acquisition. Wir haben hier wohl eine alte Kopie vor uns, die sich dazu noch nicht einmal in gutem Zustande befindet. 21 000 Francs dafür ist entschieden zu viel.

„Jupiter und Antiope" von Rubens ist zwar weder ein angenehmes noch ein sehr bedeutendes Werk des Meisters, aber durch die echte Bezeichnung P. RVBENS F 1614 besonders wichtig für das Studium des Künstlers, der dieses Gemälde noch ganz allein, ohne Schülerhilfe gemalt hat. Insofern hat der Ankauf desselben große Berechtigung. 100 000 Francs dafür zu zahlen, war vielleicht nur der Stadt Antwerpen erlaubt.

Wenn man mit dem „falschen" Ruisdael die Nr. 679, eine sehr schwache Marine, meint, hat man vollständig recht. Das Bild ist zweifellos von der Hand des Amsterdamer Marinemalers Claes Claesz Wou, thätig um 1620—1650. Die einzigen öffentlichen Sammlungen, die mehrere bezeichnete Marinen von ihm aufweisen, sind das Museum von Emden und die Galerie von Stockholm. Im Kunsthandel sieht man sie öfters. Meist sind sie nur C. C. W. bezeichnet, und kennbar an einförmigen ungeheuren, hochaufgehenden Wellen und an der schwärzlichen unangenehmen Farbe, sowie an dem eigentümlichen schmalen, länglichen Format. In Auktionen bringen solche Bilder so zwischen 20 und 50 Mark.

Ein sehr hübsches Knabenporträt, welches als Philips de Koninck gekauft wurde, ist wohl kaum von diesem Meister. Die Malerei ist sehr pastos, farbig; das Bild erinnerte mich an die guten späteren Porträts des Albert Cuyp.

Ein Damenporträt (Nr. 662), welches als D. Mytens gekauft wurde, scheint mir eher ein guter Peter Lely zu sein.

Nr. 692 ist ein vorzüglicher J. M. Molenaer, ein Fest auf dem Lande, wobei mit dem Pfeil und Bogen nach einer hohen Stange geschossen wird. Das figurenreiche Bild ist vortrefflich erhalten, und aus der mittleren Zeit des Meisters, um 1645 gemalt. Es war in den schlecht erleuchteten Räumen des Antwerpener Museums zu finster, um eine Bezeichnung auffinden zu können.

Noch eines vortrefflichen Bildes sei hier gedacht: Nr. 681, weibliches Bildnis, ganz bescheiden einem Maître inconnu zugeschrieben. Bedeutende Kenner glaubten darin schon ein Werk Rembrandts zu sehen. In der That erinnert manches in dem Bild an den großen Meister; aber bei näherem Studium findet man Eigentümlichkeiten, die nie so bei Rembrandt vorkommen. Wer das herrliche Porträt des Geistlichen Johannes Uytenbogaert, 1638 von Jacob Backer gemalt, im Kirchenratszimmer der Remonstrantschen Kirche zu Amsterdam kennt, wird mit mir geneigt sein, eine Arbeit Jacob Backers darin zu sehen. Charakteristisch ist die wenig pastose und dabei doch sehr breite Pinselführung, auch die Art, wie die Adern auf der Hand gemalt sind, dabei ein Rembrandtsches Helldunkel.

Übrigens hat man für einige andere Bilder in Antwerpen kolossale Summen aufgewendet. Mit einem gewissen Stolze erzählen die Aufseher dem Besucher, daß Nr. 646, ein mittelmäßiger später Wasserfall von Jacob van Ruisdael, 60000 Francs gekostet hat, während ein freilich ganz ausgezeichneter Salomon van Ruysdael für 45000 Francs erworben wurde. —

(Schluß folgt.)

Todesfälle.

** **Der Architektur- und Landschaftsmaler Eduard Gerhardt** ist zu München am 6. März im 76. Lebensjahre gestorben. Er hat vorzugsweise Aquarelle nach architektonischen Motiven aus Oberitalien, Spanien (Alhambra) und Portugal ausgeführt.

Personalnachrichten.

⊙ **Berliner Kunstakademie.** Die an der Akademie angestellten Maler J. Ehrentraut, Hancke und F. Skarbina haben den Professortitel erhalten.

⊙ **Dr. F. v. Portheim** ist zum Direktorial-Assistenten am Kupferstichkabinet der kgl. Museen zu Berlin ernannt worden.

Kunst- und Gewerbevereine.

S. **Archäologische Gesellschaft in Berlin.** Februarsitzung. Herr Studniczka sprach über die bekannte polychrome Artemisstatue aus Pompeji (Replik in Venedig) und wies nach, daß sie die Kopie eines altertümlichen Originals, nicht ein sog. archaistisches Werk sei. Dieselbe kehrt in der Gesamtanlage und ganz eigenartigen Gesamtanordnung übereinstimmend wieder auf Münzen des Augustus, nur daß hier die Rechte in den Köcher greift. Da nun nach Paus. VII, 18, 10 unter den Beutestücken, die der Kaiser aus Kalydon wegnahm und nach Patras schenkte, sich das altertümliche Goldelfenbeinbild einer jagenden Artemis von Menaichmos und Suidas befand, so sprach der Vortragende die Vermutung aus, es möchte dieses Werk das Original der pompejanischen und venezianischen Statuen, wie der Münzbilder gewesen sein. Die Bemalung der pompejanischen Statue weist durch das vorherrschende Goldgelb auf ein chryselephantines Werk hin und der Stil derselben paßt genau zu der Zeit der beiden Meister, „die nicht viel jünger sind als Kanachos und Kallon" (Paus.). — Herr Furtwängler legte zunächst eine Arbeit des Herrn Paton über mykenische Vasen aus Kalymna und Karpathos vor und sprach dann über den — im Gipsabguß ausgestellten — Kopf aus Eleusis, welchen er in der Julisitzung des Vorjahres für den Eubuleus des Praxiteles erklärt hatte. Durch Vergleichung mit dem daneben aufgestellten Kopf des Hermes aus Olympia wies der Vortragende die charakteristischen Merkmale des Praxitelischen Stiles in dem eleusinischen Kopfe nach und führte als eine erwünschte Bestätigung seiner Auffassung an, daß unabhängig von ihm auch Herr Benndorf in Wien in der der Gesellschaft vorliegenden Schrift zu dem Resultate gelangt sei, daß wir in dem Kopfe aus Eleusis das Originalwerk des Praxiteles besitzen. — Herr Treu aus Dresden besprach zuerst die von ihm aus Bruchstücken zusammengesetzte Bauinschrift des Leonidaions in Olympia, welche sicher auf zwei, möglicherweise sogar auf allen vier Seiten des Gebäudes sich wiederholte und den Naxier, nicht Eleer, wie Pausanias irrtümlich sagt, Leonides nicht bloß als Baumeister, sondern sehr wahrscheinlich auch als Stifter des Gebäudes bezeichnete. Dieselbe rührt nach Köhlers Ansatz aus der Zeit von 350 bis 250 v. Chr. her. Sodann sprach der Vortragende über eine Reihe von Werken aus der Schule des älteren Polyklet (einen in einem Marmorkopf der Petersburger Eremitage und einer Bronzestatue erhaltenen Hermes, vielleicht eine Nachbildung desjenigen in Lysimacheia, eine Anzahl von Statuen von Knabenfiguren, die in der gesenkten Linken wohl den Kranz oder die Siegerbinde trugen, einen mit dem lateranischen Ares verwandten behelmten Jünglingskopf des Louvre, endlich die Diadumenosköpfe Farnese, in Dresden und in Kassel) und wies darauf hin wie sich innerhalb der Polykletischen Schule selbst die Umbildung der herben älteren Formen in weichere, gefühlvollere vollzieht. Eine völlige Umwälzung der Formenauffassung innerhalb der peloponnesischen Kunst hätten erst Skopas und Lysipp herbeigeführt. Aus der Schule des Skopas waren die Gipsabgüsse der tegeatischen Köpfe aus neuen Formen zur Stelle. Zum Schluß legte der Vortragende das Aquarell eines lebensgroßen Marmorkopfes aus dem Britischen Museum vor, an dem sich die Gesicht und Hals bedeckende pastose Fleischfarbe erhalten hat. Beispiele derartiger Bemalung der nackten Teile mehren sich, und der Vortragende konnte solche aus allen Epochen antiker Kunst namhaft machen, ohne freilich daraus erschließen zu wollen, wie weit sich die pastose Bemalung nackter Teile erstreckt habe. — Herr Hübner berichtete über die von General Wolf auf der Alteburg bei Köln im Jahre 1887 vorgenommenen Ausgrabungen, bei welchen eine Umwallung von ca. 600 m Ausdehnung mit Thoren und davorliegendem Graben zum Vorschein gekommen ist, die der General für das ursprüngliche Lager der beiden niederrheinischen Legionen hält, neben welchem erst im Jahre 50 die Stadt Köln entstanden sei. Ferner machte derselbe auf die sorgfältige Aufnahme der großen Wallanlagen an der Emscher, Lippe und Yssel durch General von Veith (Bonner Jahrbücher 84) aufmerksam, durch welche die Kenntnis der römischen Grenzbefestigung am Rhein erheblich erweitert sei. Endlich legte derselbe drei portugiesische Werke, welche sich mit der Vorzeit des Landes beschäftigen, und die Abbildung eines fragmentirten Reliefs — gefunden am Hadrianswall in Nordengland — vor, welches einen von der Chlamys bedeckten linken Arm und darauf ein nacktes Knäblein mit lebhaft erhobener Rechten zeigt, ein letzter Nachklang des Praxitelischen Hermes.

Sammlungen und Ausstellungen.

— **Die Ludwig Burger-Ausstellung**, welche von dem Vorstande des Leipziger Kunstvereins, unter besonderer Leitung des Herrn Prof. Dr. Schreiber, im städtischen Museum daselbst veranstaltet wurde, lenkt die Aufmerksamkeit der Kunstfreunde in weiten Kreisen auf sich. Die Leipziger Burger-Ausstellung, welche die der Nationalgalerie in Berlin an Reichtum und Vielseitigkeit übertrifft, giebt selbst den Freunden, welche die Leistungen Ludwig Burgers zu kennen meinten, erst einen vollen Begriff von dem ganz außerordentlichen Umfange der wohl beispiellosen Vielseitigkeit seiner künstlerischen Thätigkeit. — Von den großen Kompositionen, welche auszuführen, Burger leider nicht vergönnt war, den mächtigen Kartons und Farbenskizzen zu Wandbildern, von Entwürfen aller Art, der Sammlung seiner durchaus eigenartigen Ornamente zum Schmuck von Haus und Geräten, seinen berühmten Aquarellen von Kostüm- und Volksfiguren, Landschafts- und Naturstudien, sowie von seinen Illustrationswerken, die, durch die Güte der Verleger zur Verfügung gestellt, schon allein eine stattliche Anzahl

bilden, ist hier das Beste zum erstenmal vereinigt worden. — Ein so umfangreicher Nachlaß kann nicht im Besitz der Familie allein bleiben; Museen, Gewerbeschulen, Künstler, Sammler und Liebhaber finden hier Gelegenheit zur Erwerbung vieler interessanter und wertvoller Blätter.

Vermischte Nachrichten.

*** **Die Münsterkirche zu Neuß** soll einer Wiederherstellung unterzogen werden. Regierungsbaumeister Busch ist mit Anfertigung von Plänen beschäftigt. Der Anfang wird mit der Krypta gemacht werden, deren Wiederherstellungsentwurf bereits von der geistlichen Behörde genehmigt ist. Die Kosten werden 6400 Mk. betragen.

*** **Der schweizerische Bildhauer Lanz in Biel** ist mit der Ausführung eines Pestalozzi-Denkmals für Basel beauftragt worden.

y. — **Die Zeichnung Anton von Werners**, den Kaiser Wilhelm auf seinem Sterbelager darstellend, wird in verschiedenen Ausgaben im Verlage von Paul Bette in Berlin erscheinen.

Vom Kunstmarkt.

* **Gemäldeauktion in Wien.** Am 25. April und an den folgenden Tagen wird unter Miethke's Leitung in Wien die Versteigerung der hervorragenden Sammlung moderner Gemälde aus dem Besitze des Herrn Theodor Eggers stattfinden. In der Sammlung befinden sich berühmte Werke von Andreas und Oswald Achenbach (sieben Bilder), Rudolf Alt (Aquarelle und ein Oelbild), Karl Becker, Boldini, Jos. Brandt, Clays, Tito Conti, Daubigny, W. Diez, Fortuny, Ed. Hildebrandt (zwei Oelbilder und sieben Aquarelle), Hoguet, Ch. Jacque, Jordan, Isabey, Ludwig Knaus (zwei Bilder), E. Kurzbauer, C. F. Lessing, Madou, Makart, G. Max, Munthe, Pettenkofen, Passini, C. v. Piloty, Schmitson, Schreyer, A. Seitz, Stevens, Ten Kate, Toulmouche, Vautier (drei Bilder), Verlat, Verschuur, Vinea, Willems, Ziem rc. Der illustrirte Katalog mit 52 Abbildungen, Radirungen-Zinkographien zum Preise von 10 Mk. erscheint Anfang April.

x. — **Berliner Kunstauktion.** Bei Rudolf Lepke, Kochstraße 28/29, findet am 4. April eine Versteigerung von alten Kupferstichen, Radirungen, Farbendrucken und Holzschnitten statt, darunter viele Blätter von D. Chodowiecky und eine Porträtsammlung, außerdem moderne Grabstichelblätter u. s. w. Der Katalog führt 1202 Nummern auf.

Erklärung.

In Bezug auf die mir erst jetzt zuhanden gekommene Besprechung von Bergau's Inventar der Kunstdenkmäler der Provinz Brandenburg in Nr. 14 des laufenden Jahrganges der Kunstchronik darf ich, soweit meine Mitarbeit an dem Buche in Betracht kommt und nicht von den für das Ganze maßgebenden Bestimmungen beeinflußt worden ist, die hochgeehrte Redaktion wohl um gefälligen Abdruck der folgenden thatsächlichen Bemerkungen ganz ergebenst ersuchen.

1) Die Altersbestimmungen über die Paramente des Brandenburger Domes sind gerade soweit gegeben, wie sie nach mühseligen Untersuchungen mit der erforderlichen Sicherheit haben gegeben werden *können*. Etwas anderes würde einem Werke wie das besprochene wohl übel gestanden haben.

2) Die sehr zuversichtlich vorgetragenen Berichtigungen angeblicher Fehler in der Wiedergabe von Brandenburger Inschriften sind in Wirklichkeit ebenso viele Irrtümer des Herrn Recensenten. Diese sämtlichen Inschriften sind nach einer von mir seinerzeit eigens zu diesem Behufe noch einmal an Ort und Stelle vorgenommenen Kollation gedruckt, die sich der äußersten diplomatischen Genauigkeit, bis in die runden oder eckigen, offenen oder geschlossenen Formen der Majuskeln und bis — in die orthographischen und grammatischen Fehler der Originale, befleißigt hat. So sollte es meiner Meinung nach überall bei der Wiedergabe von Inschriften in Werken dieser Art gehalten werden. Die etwaigen Fehler der Originale kann sich ja jeder, der ein wenig Latein gelernt hat, ohne fremde Hilfe leicht berichtigen; für andere aber werden dergleichen Sachen doch nicht gedruckt. Kleine Abweichungen der oft kaum zu entziffernden Inschriften in den beigegebenen Abbildungen kommen leicht vor; für die letzteren bin ich nicht verantwortlich, da sie ganz ohne meine Kontrolle gezeichnet und geschnitten worden sind. Wer die Abbildung des Grabsteins des Peter von Thure auf S. 232 ansieht, wird bemerken, daß die fragliche Stelle von einer der Eisenklammern, welche den Stein an der Wand festhalten, verdeckt ist. Darunter kann ja mancherlei verborgen sein; ich habe S. 227 wiedergegeben, was ich persönlich zu sehen vermocht habe. Mit der Berichtigung des einzigen wirklichen Fehlers auf S. 233 hätte sich der Herr Recensent aber nicht erst zu bemühen brauchen, da sie bereits hinten im Druckfehlerverzeichnisse des Buches zu finden war. Die von der Druckerei für die Wiedergabe der Abkürzungen gewählten Zeichen genügen mir selbst sehr wenig, bei der geringen Zahl wollte ich jedoch nicht auf Anschaffung besonderer Typen dafür dringen. Wer etwas Sachkenntnis und guten Willen hat, wird sich mit dem Gegebenen wohl behelfen können.

3) Die sogar in Anführungszeichen bemängelte Uebersetzung des tabulatum pictum mit „gemaltes Gewölbe“ wird der aufmerksame Leser in dem Buche selbst vergeblich suchen. Ich habe das Wort gar nicht übersetzt, da es völlig unklar ist, ob Garcaeus damit eine gewölbte oder eine flache Holzdecke gemeint hat. *Gründe*, weshalb es eine flache Decke gewesen sein müßte, hat der Herr Recensent nicht angegeben. Meinerseits glaube ich allerdings, daß es ein in Brettern nachgeahmtes *Gewölbe* gewesen sein wird; vielleicht interessirt die Bemerkung, daß die Inschrift am Herlenschen Hochaltar der Jakobskirche zu Rothenburg o/T. von dem dortigen Chorgewölbe ebenfalls sagt: .... hic chorus albatus super altari *tabulatus* (nicht: fibulatus, wie bei Weißbecker steht).

4) Das seltsame Verlangen, das Wort Kirchenfabrik, welches für jeden, der sich einmal mit mittelalterlichem Kirchenbauwesen beschäftigt hat, überhaupt nur *einen* Sinn haben kann, zur Vermeidung von „Mißverständnissen“ mit Anführungszeichen zu versehen, brauche ich wohl nur anzumerken. Geradezu erstaunlich aber ist das von dem Herrn Recensenten so ganz nebenher verlautbarte Befremden darüber, daß die polnischen Backsteinbauten „merkwürdigerweise selbst“ in Otte's Handbuch „unbeachtet geblieben“ seien. Wer die Abschnitte dieses Buches über die Bauten im norddeutschen Tieflande auch nur oberflächlich durchblättert hat, kann so etwas doch nicht mit Wahrheit sagen — ich erinnere nur an die Artikel über Gnesen, Gollup, Gostyn auf S. 452, Mogilno S. 240 und 464, Posen S. 468, Strzelno und Sulejow S. 245 und über einschiffige Kirchen in Schlesien „und Posen“ S. 253 des zweiten Teils, von Krakau, Kulm, Thorn u. s. w. ganz zu schweigen. Bei der Bearbeitung der letzten Auflage, zu der berufen zu sein, ich mir als eine große Ehre anrechne, habe ich vielmehr mit dem Bedenken zu kämpfen gehabt, ob in den Mitteilungen über Polnisches in den jetzt preußischen und österreichischen Gebieten nicht schon des Guten zu viel gethan und über die Grenzen des Buches hinausgegangen sei. Dasselbe betitelt sich doch: Handbuch der kirchlichen Kunstarchäologie des *deutschen* Mittelalters.

Ich glaube, das Bergau'sche Werk kann sich Glück wünschen, wenn die übrigen Beanstandungen des Herrn Recensenten auf gleicher Stufe der Berechtigung stehen, wie die vorstehend näher beleuchteten.

E. **Wernicke**, Oberpfarrer.

Zeitschriften.

Gazette des Beaux-Arts. 1. März.
Les van de Velde. Von Emile Michel. (Mit Abbild.) — La Renaissance au musée de Berlin. Von W. Bode. — Quentin Matsys. Von Henri Hymans. (Mit Abbild.) — L'Hercule de Puget. Von Gaston Le Breton. (Mit Abbild.) — La technique de la bijouterie ancienne. Von Alfred Darcel. (Mit Abbild.) — Le mouvement des arts en Allemagne. Von Amedée Pigeon.

Chronik für vervielfältigende Kunst. Nr. 2.
Künstlerdrucke von Holzschnitten. Von Theodor Goebel. — Schelte a Bolswert als Maler. Von Henri Hymans. — Edouard de Beaumont. Von Henri Bouchot. — Klingers Illustrationen zu dem Märchen von Amor und Psyche. — Zwei neue Werke über Francisco Goya. Von Charles Yriarte.

III. Internationale und Jubiläums-
Kunst-Ausstellung
vom 1. Juni bis Ende Oktober 1888.

München

Deutsch-nationale
Kunstgewerbe-Ausstellung
vom 15. Mai bis Ende Oktober 1888.

Die „Allgemeine Zeitung“

(mit wissenschaftlicher Beilage und Handelszeitung)

früher in Augsburg erschienen

ist in Deutschland und Oesterreich durch die Postanstalten für 9 Mark vierteljährlich (**6 Mk. für die 2 letzten Monate, 3 Mk. für den letzten Monat des Quartals**) zu beziehen. Preis bei direkter Versendung unter Streifband monatlich 4 Mark (M. 5. 60 für die anderen Länder des Weltpostvereins).

Quartalpreis bei wöchentl. Versendung im Weltpostverein M. 12.

Probenummern nebst neuestem Quartal-Register gratis.

Leitartikel, wissenschaftliche und handelspolitische Aufsätze 2c. 2c. in Nr. 66 bis 72.

Ein russisches Parlament. — Deutscher Reichstag. — Zur Lage in Spanien. — Zur Entstehungsgeschichte des deutsch-österreichischen Allianzvertrages. — Die Positionslichter der Bodensee-dampfer. — Die Bank von Frankreich. — Kaiser Wilhelm †. — Nachruf an Kaiser Wilhelm. — Kaiser Friedrich. — An der Bahre des Kaisers Wilhelm.

Georg Martin Thomas. (Nekrolog.) Von H. Simonsfeld. — Zu Goethe's Leipziger Briefen an die Schwester. Von H. Düntzer. — Keltische Dramatik in der Bretagne. Von H. Semmig. (I./II.) Kunst und Altertum in Baden. Von W. Lübke. — Erinnerungen an Alfred Meißner. Von L. Herbert. (III.) — Christiane v. Goethe's Grabstätte. Von Dr. K. Kuhn. — Joseph v. Eichendorff. Von Dr. H. Moeser. — Karl Bartsch. (Nekrolog.) Von Fr. Meyer von Waldeck. (I.) Berliner Briefe. (I.)

Handels-, Bank- und Börsenzustände in Frankreich. (Der Panamá-Kanal. Aktionärversammlung und Bericht.) — Italienischer Ein- und Ausfuhrhandel im Jahre 1887. — Das Tabakwesen in Bayern während des 17. Jahrhunderts.

Aufträge für Streifbandsendungen an die Expedition in München.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Soeben erschien:

Die Renaissance in Belgien und Holland

Unter Mitwirkung von **Emil Mouris**, Architekt in Brüssel, und **Henri Leeuw**, Bildhauer und Lehrer an der höheren Bürgerschule in Nymwegen, herausgegeben von

Franz Ewerbeck,

Professor an der k. techn. Hochschule in Aachen.

25. und 26. Lieferung.

(Band IV, Lieferung 1/2.)

24 Tafeln in Photolithographie gr. Folio.

Preis der Lieferung 4 Mark.

Inhalt: Schloss Oydonck bei Gent, Totalansicht, Vorderseite, Mittelturm, Turmgebäude, Grundriss des Erdgeschosses (Blatt 1—5). Furnes in Westflandern — Grundriss der 1. Etage des Rathauses und Justizpalastes, Hauptansicht, Lageplan des Marktplatzes, Marktplatz, Rathaus, Turm der St. Nikolauskirche, Fassadenteile vom Rathaus und Tribunal, Kamin an der Schmalseite des grossen Vorsaales in der 1. Etage des Tribunals, Sitzbank im Tribunal, Thür zwischen dem Sitzungssaal des Tribunals und der Kapelle, Kapelle des Tribunals, Totalansicht des Tribunals, Chorgestühl der Kathedrale St. Walpurgis, Schnitt durch die hintere Stuhlreihe und Friesdetails des Chorgestühls, Thür im Sitzungssaale des Rathauses, Ausziehtisch eines Privathauses. Perspektivische Ansicht desselben, kupferne Kanne und Handtuchhalter aus Gent (Blatt 6—18). Schlosserarbeiten aus dem Museum in Gent, Geschn. Flachdekoration, Unterseite einer Thürverdachung im Rathaussaale zu Furnes, Thürbeschläge aus Furnes und dem Museum zu Gent (Blatt 19/20). Gertrudenkirche in Nivelles (Blatt 21—23), Theekanne aus einer Sammlung in Gent (Blatt 24).

Verlag von **E. A. Seemann in Leipzig.**

(Sonderabdrücke aus der Zeitschrift für bildende Kunst).

Eduard Jakob von Steinle.

Eine Charakteristik von

Veit Valentin.

Mit Abbildungen und einem Stahlstich.

Preis 2 Mark.

Fritz von Uhde.

Eine Charakteristik von

Hermann Lücke.

Mit Abbildungen u. 2 Kupferlichtdrucken.

Preis M. 1. 50.

Verlag von **E. A. Seemann** in Leipzig.

Th. Salomons Kunsthandlung, Dresden

Waisenhausstr. 28.

Kauft und übernimmt den Verkauf wertvoller Originalgemälde, alter und neuer Meister. Handzeichnungen, Aquarelle und Kupferstiche. — Aufträge für obige Kunstwerke werden erbeten. Bedingungen höchst kulant. (11)

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig.

Schulausgabe der Kunsthistorischen Bilderbogen

auch unter dem Titel

Bilderatlas zur Einführung in die Kunstgeschichte

von

Richard Graul.

104 Seiten. gr. 4. mit 489 Abbildungen Mit einem **Textbuch** (7 Bog. gr. 8.) geb. Preis 5 Mark.

Der Bilderatlas allein kostet geb. M. 3. 60.

Modellirwachs

empfiehlt die Wachswarenfabrik

Joseph Gürtler,

Düsseldorf. (4)

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von August Pries in Leipzig.

23. Jahrgang. 1887/88.

Kunstchronik

Nr. 25. 29. März.

Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

Herausgeber:

Carl v. Lützow und Arthur Pabst

Wien Theresianumgasse 25. Berlin, W. Kurfürstenstraße 3.

Expedition:

Leipzig: E. A. Seemann, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. Kühl, Jägerstr. 73.

Die Kunstchronik erscheint von Oktober bis Ende Juni wöchentlich, im Juli, August und September nur aller 14 Tage und kostet in Verbindung mit dem Kunstgewerbeblatt halbjährlich 6 Mark, ohne dasselbe ganzjährlich 8 Mark. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler in Leipzig, Wien, Berlin, München u. s. w. an.

Noch einmal John Webber und die Erfindung der Lithographie. [1])

Von M. König.

Herr S. R. Koehler, Kurator des graphischen Departements des Museums in Boston, durch einige von Fachkenntnis zeugende Publikationen über vervielfältigende Kunst auch in der europäischen Kunstwelt vorteilhaft bekannt, fühlt sich durch die im ersten Hefte der „Vervielfältigenden Kunst der Gegenwart", S. 16 gemachte Mitteilung, „daß John Webber in London schon 1788, also neun Jahre vor Senefelder in München 1797, zwei große landschaftliche Darstellungen aus seiner Reise mit Kapitän Cook, in den Jahren 1776 bis 1780, in lithographischem Umdruck herausgegeben habe", ungemein alarmirt.

Zum Kunstkenner herangereift in der bisher allgemein herrschenden Überzeugung, daß Senefelder der Erfinder der Lithographie und ihrer verschiedenen Vervielfältigungsarten sei, interpellirte er die Redaktion der „Vervielfältigenden Kunst der Gegenwart" über diese Mitteilung, welche ihn an mich, als den Besitzer der in jener „Einleitung" erwähnten Blätter Webbers, wies.

Auf die von Herrn Koehler an mich gerichtete Anfrage, ob ich geneigt wäre, ihm die 23 Blätter zur Ansicht nach Boston zu senden, erklärte ich mich, ohne irgend eine Gegenleistung zu beanspruchen, hierzu bereit, unter der natürlichen Bedingung, daß mir in Anbetracht des kunsthistorischen und des Kunstwertes der Blätter durch Assekurranz derselben mindestens eine Garantie gegen einen materiellen Verlust geboten werde. Zugleich schickte ich Herrn Koehler eine genaue, weitläufige und in die Details der Erscheinung der Blätter eingehende Beschreibung derselben ein.

Herr Koehler beantwortete mein Schreiben auf die freundlichste Weise, dankte aber für mein Anerbieten mit den Worten: „Glücklicherweise ist eine Besichtigung der Blätter, dank der Ausführlichkeit, mit welcher Sie dieselben beschrieben, gar nicht nötig, um darüber zum Schlusse zu kommen, und dieser ist, daß von lithographischem Umdruck nicht im Entferntesten die Rede sein kann."

Herr Koehler hat also die Blätter nicht gesehen.

Allerdings habe ich Herrn Koehler eine möglichst genaue Schilderung der Erscheinung dieser 23 Originalzeichnungen Webbers und deren Reverse — der lithographirten Umdruckvorbereitungen — geschrieben, und ihm besonders bemerkt, daß 19 derselben auf ihren Rückseiten dieselbe Darstellung der Bleistiftzeichnung, nur in der Farbe und im Striche einer Zeichnung mit romanischer Kreide, in lithographischem Kreideton haben, und daß alle Striche dieser Reverse, durch das Licht gesehen, genau die Bleistiftstriche der Vorderseiten decken, und dieselben gleichsam mit einer anderen Farbe durch das Papier gedrungen erscheinen lassen.

Aber weder das gründlichste Wissen, noch das klarste Darstellungsvermögen sind im stande, etwas, das nur gesehen und gehört richtig beurteilt werden kann, zu einer unwiderleglichen Entscheidung zu bringen, und

[1]) Vergl. den Aufsatz von S. R. Koehler in Nr. 3 und 4. d. Bl. vom 27. Oktober und 3. November 1887.

zu einem „Schlusse zu kommen," wie es Herrn Koehler, ohne gesehen zu haben, beliebt.

Er hat sich, von einem schon längst gekannten Verfahren bei graphischen Reproduktionen, welches seit 1776 bis zum Anfange dieses Jahrhunderts die Herrn Stapert, — Mairet — und Tudor in Paris, in ihren Publikationen über die damals in Schwung gekommenen verschiedenen graphischen Erfindungen mitteilten, und besonders von den in neuester Zeit von Maroy und Lalanne wieder angeregten Versuchen bestimmen lassen, dieselben in den Webberschen Blättern wiederzufinden, was er sicher unterlassen hätte, wenn er die Bleistiftzeichnungen und deren Reverse gesehen hätte [1]).

Aber Herr Koehler war doch nicht ganz sicher, daß seine Negation vollen Glauben finden werde, da er es notwendig fand, in seinem Citat aus meinem Schreiben an ihn vom 23. Juni 1887, fünf Zeilen, welche den Beweis liefern, daß alle diese Zeichnungen Webbers unwiderlegbar für den Umdruck gemacht worden sind, einfach wegzulassen.

Herr Koehler citirt nämlich in der „Kunstchronik" Nr. 5, Sp. 40 eine Stelle aus meiner Beschreibung des Blattes le Bannanier, welches entschieden Webbers erster größerer Versuch mit seiner Erfindung war, mit meiner Mitteilung: „daß der Revers — die Umdruckseite — an den besten Stellen kaum, an den meisten Stellen gar nicht sichtbar war."

Dies schrieb ich allerdings, ich schloß aber diese Mitteilung in dem obenerwähnten Briefe mit den Worten: „während die Bleistiftproben an dem oberen, dem unteren und den beiden Seitenrändern, wellenförmigen Abschnitten vom Steine, mit aller Schärfe kamen."

Jeder Künstler und besonders der für irgend eine Reproduktion zeichnende weiß, daß nach jeder Schärfung der Bleistiftspitze der Zeichner Proben mit der Feinheit derselben auf dem ihm nächst gelegenen Stoffe macht, und solche Proben machte Webber bei diesem Blatte gleich am Rande derselben.

Diese Bleistiftproben, die voll und kräftig kamen, während die mit demselben Blei ausgeführte Komposition nicht kam, sind eine auffallende Erscheinung, die gewiß jeden Fachmann, jeden graphischen Künstler, jeden Liebhaber dieses Kunstzweiges, auf die Idee führen müßte, daß man es hier mit Umdrucken zu thun habe.

1) Auf Sp. 55 des Koehlerschen Aufsatzes sind zu dem Passus über die soft ground etchings durch ein Versehen des Setzers die Worte „die kalte Nadel" in Klammern beigefügt worden, als ob diese eine Übersetzung jenes Ausdrucks enthielten. Wir konstatiren diesen Irrtum, der selbstverständlich nicht auf Rechnung des Verfassers fällt.
Anm. d. Red.

Herr Koehler stellt nun in seinem Artikel „John Webber und die Erfindung der Lithographie" ein von E. Tudot in Paris schon anfangs dieses Jahrhunderts empfohlenes Mittel, um kleine Fehler in lithographischen Umdrucken auf dem Stein zu korrigiren, als die Technik Webbers hin, und will dadurch die etwa vorfindlichen Abdrücke dieser Zeichnungen zu gewöhnlichen geätzten Radirungen, und zwar in soft ground — in weichem Ätzgrund — stempeln.

Herr Koehler behauptet nämlich, Webber habe sein Zeichnungspapier auf eine mit diesem weichen Ätzgrund gedeckte Kupferplatte gelegt, seine Zeichnung angefertigt, und da der weiche Ätzgrund an der Rückseite der Zeichnungen unter jedem Striche derselben haften geblieben ist, durch Wegnahme des bezeichneten Papiers alle Striche auf demselben von dem zum Ätzen bestimmten Teile der Platte bloßgelegt und dann geätzt.

Wenn Herr Koehler die Originalzeichnungen mit ihren Reversen gesehen hätte, so würde er auf diese Erklärung nicht gekommen sein; denn es kann wohl eine Übertragungsfarbe hergestellt werden, mittelst welcher man diese feinen, engen Bleistiftstriche erzeugen kann, welche sich je nach der Perspektive des landschaftlichen Gegenstandes von der größten Intensität des Bleischwarz oder der Kreide bis in die zartesten, gehauchten Töne durch festere oder schwächere Striche abstufen; aber es giebt keinen Ätzgrund, mittelst welches man solche Tonabstufungen bei einzelnen Strichen durchführen kann, und zwar durch Abheben des Ätzgrundes von der Platte.

Es wäre absolut unmöglich, nicht bei Wegnahme des Papieres von der Platte, wo doch eben durch die kräftigeren und sanfteren Striche des Bleistiftes eine stärkere oder schwächere Kohäsion zwischen soft ground und Papier stattfand, solche irreguläre Furchen in den Ätzgrund zu reißen, daß nicht die ganze Ätzung komplet unverständlich gekommen wäre, geschweige daß unter der schärfsten Lupe jede Kornablösung des Kreidetones sichtbar geworden wäre, wie auf diesen Umdrucken, die so „zart, leicht, sanft und doch bestimmt sind", wie Meusel von den beiden von ihm gesehenen Blättern sagt und wie diese neunzehn Zeichnungen und ihre Reverse sind.

Es mußte also ein anderes Verfahren gewesen sein, das Webber anwendete, als Herr Koehler meint, und er geht darum nicht mit jenem Ernst vor, den man derartigen Kunstfragen schuldet, wenn er meine Ansicht, die von vielen hervorragenden Fachmännern und Künstlern geteilt ward und wird, „eine unhaltbar grundlose Behauptung" nennt, „der man für immer den Todesstoß zu geben habe."

Er stellt die Frage, „welchem Umstande diese

Blätter ihre Entstehung verdanken" — soll wohl heißen „welcher Technik" — mit dem Ausrufe auf: „nichts ist leichter als die Beantwortung dieser Frage!"

Ich nehme es nun nicht so leicht wie Herr Koehler, die Frage: „mit welchem Verfahren es Webber gelang diese in Zeichnung wie im Umdruck wahrhaft künstlerisch ausgeführten Blätter herzustellen," zu beantworten; aber ich glaube, daß mit etwas Häresie gegen das Dogma „Senefelder ist der Erfinder der Lithographie", jeder unbefangene Beurteiler der 19 Zeichnungen und ihrer Reverse, und selbst Herr Koehler wenn er sie gesehen hätte, das von Webber angewendete Mittel erkennen würde.

Webber bediente sich nach meinem Dafürhalten, zur Herstellung der Drucke unmittelbar von seinen Zeichnungen, eines Mediums, eines doppeltwirkenden Mittels, erstens, um dasselbe auf den Stein zu übertragen und zweitens, um nötigenfalls den Abdruck im Zeichnungssinne machen zu können.

Er färbte ein sehr dünnes, äußerst feinfädiges Taffetblatt auf beiden Seiten mit fein gestoßener gepulverter schwarzer Kreide, die er sich wohl selbst präparirte und zum gewünschten Ton gestimmt hatte, welche er mit einem nicht zu flüssigen Fettstoff zu einem weichen Farbenteig anrieb.

Dieses Stück Taffet preßte er zwischen weißem Druckpapier, um das etwa Überflüssige der Farbe aufzusaugen, so daß es nur unter mehr oder minder starkem Drucke, diesem entsprechend Farbe abgab.

Nun legte er seinen Taffet, der etwas breiter und höher als seine beabsichtigte Zeichnung war, auf den zur Aufnahme der Farbe präparirten Stein, der wieder um einige Zolle breiter und höher war, als die Zeichnung sein sollte, und befestigte ihn an den Ecken und an einzelnen Stellen der Ränder, in strammer Spannung, mit Gummi auf dem Stein.

Auf diesen Taffet legte er nun sein feines Zeichenpapier und befestigte es ebenfalls an den Ecken und Randstellen mit Gummi, nachdem er es etwas angefeuchtet hatte.

Sobald das Papier, welches durch seine Feuchtigkeit nicht von dem Fette der Farbe des Seidenstoffes, sowie dieser nicht von der Feuchte des Papieres affizirt werden konnte, trocken geworden war, begann er seine Zeichnung.

Da bei der beabsichtigten leichten Farbenabgabe des Seidenstoffes, sowohl auf den unter ihm befindlichen Stein als auch auf das auf ihm liegende Papier, jeder noch so leichte Druck auf das Papier vermieden werden mußte, so bediente er sich der bekannten, breiten, auf sehr niederen Rädchen an ihren beiden Enden, auf den Rändern des Steines laufenden Eisenschiene, welche der Hand wie dem Arme Stütze war und zugleich ihre freie Bewegung nach allen Seiten der Zeichnung gestattete, ohne daß dieselbe einem anderen Kontakt mit dem unter ihr befindlichen Medium ausgesetzt war, als jener der Bleistiftspitze des Zeichners.

Die sehr geringe Entfernung der Schiene vom Papier, durch die kaum vier Linien im Durchmesser haltenden vier Rädchen an deren Enden, ermöglichte jene Nähe der zeichnenden Hand zu dem Papiere, welche die Feinheit seiner Zeichnung erforderte.

Webber konnte durch diesen einfachen Apparat seine Zeichnung von allen Seiten beginnen, fortsetzen, vollenden, die ganze Papierfläche vor jedem anderen Drucke als dem seiner Bleistiftspitze bewahren, ohne besorgen zu müssen, daß ein zufälliger Druck der Hand oder des Armes, sowohl den Abdruck auf dem Stein, als auch jenen auf der Rückseite der Zeichnung unrein oder fleckig machen könne.

Die besondere Reinheit, die auf den Reversen der Zeichnungen und in den Umdrucken selbst ersichtlich ist, war nur durch die Anwendung dieses Verfahrens möglich.

Ich habe ein ähnliches Verfahren in den Jahren 1850 und später in der Steindruckerei des Wiener Lithographen Rauh, sowie von dem bekannten französischen Maler und Zeichner Raffet anwenden sehen; dasselbe ist auch schon in den erwähnten Werken Staperts, Mairets und Tudots &c. allerdings in etwas primitiver Art empfohlen.

Die wesentlichsten Vorbereitungen für den „Umdruck" und „Abdruck" der Zeichnungen waren somit gemacht. Webber schnitt die Zeichnungen und den Seidenstoff ab, in wellenförmigen Linien, welche den Stellen, an denen der Gummi zum Festhalten der Seide und des Papieres war, auswichen, und die Kreidezeichnung war auf dem Stein im Zeichnungssinne, auf der Rückseite der Bleistiftzeichnung im Gegensinne.

Nun ätzte Webber seinen Stein mit den bekannten Mordants, und seine Abdrücke ergaben dann jene reizenden, kräftigen Drucke im Gegensinne der Bleistiftzeichnung, wie dieselben auch auf den Reversen der achtzehn Blätter meiner Sammlung erscheinen.

Nachdem Herr Koehler am Schlusse seines Artikels nochmals die Behauptung ausspricht: „daß seine Auseinandersetzung meiner lithographischen Umdrucks-Hypothese allen Grund und Boden benehme" und Webber somit feierlichst als nicht zuständig aus der Geschichte der Lithographie landesverwiesen hat, sagt er wohl im Gefühle, daß doch Irren menschlich sei: „Um aber die Angelegenheit endgiltig zum Schlusse zu bringen, wäre es doch wünschenswert, die Webberschen Drucke selbst Zeugnis ablegen zu lassen."

Daran schließt sich ein Appell an „alle Vorsteher öffentlicher Kabinette und Eigentümer von Privat-

sammlungen, über etwa in ihren Händen befindliche Exemplare Nachricht zu geben." — Ich bin in der angenehmen Lage, Herrn Koehlers Wunsch sofort zu erfüllen.

Es finden sich nämlich hier in Wien, in der Albertina, jene sechzehn Blätter Webberscher Drucke vor, welche Nagler in dem 22. Bande seines „Neuen allgemeinen Künstler-Lexikons" unter dem Artikel „John Webber" als von Boydell in London herausgegeben beschreibt.

Unter diesen sechzehn Blättern befinden sich fünfzehn, welche die von mir in meinem Briefe an Herrn Koehler beschriebenen sind: landschaftliche, mit Figuren staffirte Darstellungen, genau in derselben Technik der Konturen und Schraffirungen der Reverse der Zeichnungen.

Diese sechzehn Blätter sind nach dem von Stapart in Paris 1778 herausgegebenen Werkchen „L'art a graver en cuivre avec le pinceau" — die Kunst mit dem Pinsel in Kupfer zu stechen — mit mehreren Steinen in Tusch- und Sepiatönen geistvoll, kühn und fein lavirt, stimmen aber in den Konturen und allen Strichen der Schraffirungen, sowie in der Farbe genau mit jenen der Reverse überein, sowie diese mit jenen der Bleistiftzeichnungen.

Meine fünfzehn Zeichnungen mit ihren Reversen sind also weder Abhübe noch Abdrücke von Aushebungen eines Ätzgrundes oder Firnisses, wie Herr Koehler behauptet, denn die Reverse der Zeichnungen und die Drucke in der Albertina sind in Zeichnung, Korn der Striche, deren Abstufungen und Farbe, die genauesten Faksimiles, weil mit einem und demselben Striche und mit derselben Farbe gemacht.

Die Blätter in der Albertina sind um einige Centimeter schmäler und niedriger als die Zeichnungen und ihre Reverse, weil Webber, der die Herausgabe und den Druck selbst besorgte, wie aus seinen verschiedenen Bezeichnungen J. Webber fecit — J. Webber R. A. fecit — J. Webber fecit 1788 — und der Angabe seiner Adresse: Published by J. Webber 312. Oxford street, London, ersichtlich ist, die Zeichnungen erst auf dem Stein mit den gleichfarbigen Kreidestrichen encadrirte, und an den beiden Seiten wie im Vordergrunde 2 bis 3 mm der Zeichnungsbreite der Konzentration des Gegenstandes opferte, den Raum für die Lüfte aber nach malerischem Bedarf höher oder niederer hielt.

Die Drucke der Albertina haben aber auch außer der Signatur Webbers, außer seiner oben erwähnten Adresse, und außer der Hinweisung auf Band, Kapitel und Seite der englischen Originalausgabe des Cookschen Reisewerkes [1]), wo der dargestellte Gegenstand beschrieben ist, auch noch eine kurze Namhaftmachung desselben auf dem unteren breiten Rande, und zwar sind alle diese Texte in feiner englisch-lateinischer Schrift mit der Radirnadel von einem geübten Schriftstecher in den Stein gravirt.

Vielleicht wird Herrn Koehler die Gelegenheit geboten werden, Drucke wie jene in der Albertina zu sehen, dann wird er wohl überzeugt werden, daß es ihm nicht gelungen ist, wie er beabsichtigte, meine Ansicht „mit einem Stoße aus der Welt zu schaffen", und daß die Kunstwelt John Webber nicht nur als einen der ersten Eclaireurs auf dem Kunstgebiete der Lithographie, sondern als einen der ersten Meister derselben anzuerkennen hat.

Hiermit wird in keiner Weise angestrebt, das große Verdienst Senefelders um die Einführung, Verbreitung und Ausbildung der Lithographie zu schmälern, aber ihn als deren Erfinder, und besonders als den des lithographischen Umdrucks, gelten zu lassen, gestatten die Arbeiten Webbers in dieser Technik nicht.

1) A voyage to the pacific Ocean by the command of his Majesty, undertaking for making Discoveries in northern Hemisphaere to determine the position and Extent of the West-Side of North-America, its distance from Asia and the practicability of a northern passage to Europe, in his Majesty's Ships „Resolution" and „Discovery" in the years 1776 still 1780, performed under the Direction of Cook, Clerk and Gore. London 1785, with engravings after Webber by Woolet, Bartolozzi Byrne etc.

Neue Ankäufe in Antwerpen und Brüssel.

Von A. Bredius.

(Schluß.)

Sehen wir uns jetzt etwas in der Brüsseler Sammlung um, welche seit einiger Zeit im allgemeinen recht glücklich im Palais des Beaux-Arts aufgestellt ist.

Diese Galerie erwarb um 100000 Francs einen Rembrandt (?), der zunächst unsere Aufmerksamkeit in Anspruch nimmt. Auch weniger skeptische Kunstkenner als Herr Prof. Levin, der die Signaturen gar zu schnell in Verdacht zieht, werden mir zugeben, daß die Bezeichnung „Rembrandt" auf diesem Bilde unecht ist. Hier möchte ich mit Levin ausrufen: Ein Spiritushauch — und sie verschwindet! Von der Jahreszahl mögen drei Ziffern echt sein; die vorletzte, eine 5, „schreit" vor Fälschung. Wahrscheinlich stand einmal 1644 darauf. Wenn wir jetzt das Bild betrachten, so finden wir es zunächst herrlich, bewundernswert. Trotz der außerordentlichen Häßlichkeit der alten Frau, welche wir vor uns haben, ist es dem Künstler gelungen, ein schönes Bild zu schaffen, welches durch vortreffliche Charakteristik, schönes Helldunkel, kräftiges Kolorit, breite Pinselführung den Beschauer lange fesselt. Studiren wir dann aber genau die Malweise, so finden wir allerlei, was uns zögern läßt, dieses Werk

mit der Galeriedirektion Rembrandt zuzuerteilen. Die Behandlung ist außerordentlich breit und durchweg pastos. Die Art, wie Kragen, Mütze und Manschetten gemalt sind, ist eine ganz andere, viel kleinlichere, peinlichere, als die von Rembrandt, besonders in seiner späteren Zeit, aus welcher das Werk sein müßte. Dann sind auch die uns bekannten Bildnisse Rembrandts aus dieser Zeit (um 1654) viel durchsichtiger, klarer und etwas bräunlicher im Ton. Was Rembrandt nie gemalt hätte, ist z. B. der undurchsichtige schwarze Schatten des Ärmels links. Mit einem Wort: könnten wir dieses Bild neben einen authentischen Rembrandt aus dieser Zeit hängen, so würde man doch einen großen Unterschied zu Ungunsten des Brüsseler Bildes wahrnehmen. Charakteristisch für den Maler desselben ist auch ein auffallendes Grau in den Fleischpartien.

Etwas früher hat das Brüsseler Museum ein kleines Bild erworben, das (nach meiner unmaßgeblichen Meinung) dieselbe Hand verrät wie der neuerworbene Rembrandt (?).[1]) Es ist eine alte Klosterfrau auf ihrem Totenbette. Eine dunkelbraune Bettdecke kontrastirt stark mit dem weißen Laken. Auf der Decke ein Rosenkranz, links ein Kruzifix im Dunkeln. Der ausdrucksvolle Kopf, mager, abgehärmt, ist meisterlich gemalt. Die breite und pastose, aber etwas monotone Pinselführung ist genau dieselbe wie auf dem neuen Rembrandt (?), auch fallen uns dieselben grauen Töne auf, welchen wir darauf begegneten. Vielleicht bringen vergleichende Studien uns später in die Lage, den Maler dieser zwei interessanten Bilder herauszufinden. Die Pinselführung erinnert an einige der breiteren Arbeiten des Thomas de Keyser. Indessen kennen wir noch keine Werke dieses großen Künstlers, die vollständig mit diesen Bildern stimmen. Aber vergessen wir nicht, daß de Keyser während der mehr als 40 Jahre, die er gemalt hat, nicht stets dieselbe Manier hatte. Da aber gerade seine späteren Sachen eher etwas glatter gemalt sind, ist doch vielleicht eher an einen uns noch unbekannten Rembrandt-Schüler zu denken. Ich habe als solchen den seltenen Jakob Lavecq nennen hören, sah aber nie ein Bild von ihm.

Eine lebensgroße alte Frau, beim Spitzenklöppeln, von Nicolaes Maes, aus seiner besten Zeit, ist in der Art des herrlichen Bildes in Felix Meritis zu Amsterdam (die betende Alte); aber so angenehm auf jenem Bilde der Ausdruck, das Modell uns berührt, so unangenehm und unsympathisch ist uns diese Alte. (64 000 Francs.)

1) Henry Hymans machte mich zuerst hierauf aufmerksam.

Neu waren mir noch: Eine vlämische Grablegung, um 1520 gemalt. Ein ganz übermaltes Bild, schwer zu beurteilen.

Ein lebensgroßer Hieronymus in einem Zimmer, links aus dem Fenster ein hübsches Stück Landschaft. Schädel mit Fliege, grüne Tischdecke. In der Art des Mabuse, teilweise auch sehr übermalt.

Ein guter, etwas roher Benjamin Cuyp, Strand bei Scheveningen, Fischhändler, Pferde u. s. w. Fast nur in Braun und Gelb gemalt.

Eine sehr interessante große Ansicht à vol d'oiseau von Antwerpen von Hans Bol. Etwas dunkel, stark blaugrün.

Ein großer P. Brueghel der Jüngere, 1610: die Arbeiter im Weinberge? Wahrscheinlich Kopie nach einem Bilde seines Vaters.

Rubens, die Jagd der Diana. Wer, wie ich, sich das schöne Bild in Madrid gründlich und öfter angesehen hat, wird in dieser sogenannten Skizze nicht die Hand des Rubens, sondern die eines mittelmäßigen Kopisten erkennen. Besonders die Figuren sind außerordentlich schwach. 24 000 Francs ist doch etwas viel für so eine „Skizze".

Hobbema. Bedeutendes, großes, etwas kaltes Bild, aber von unbezweifelbarer Echtheit und sehr guter Erhaltung. (110 000 Francs.)

Lucas van Leyden (?). Der Tanz der Magdalena. Spätere, sehr mittelmäßige Kopie nach dem bekannten Stiche des Meisters. Man hat im 16. Jahrhundert häufig die Blätter des Lucas van Leyden zu Bildern benutzt. Dieses Werk trägt durchaus die Spuren einer schwachen, den Stich peinlich kopirenden Hand.

Ein höchst interessantes Interieur, bezeichnet: Potuyl 1639. Breit, kräftig gemalte Scheune, darin ein Stillleben von Kohl, Gemüse, Kessel u. s. w. In der Art des C. Saftleven und E. van der Poel. H. Potuyl hat sonst nur Zeichnungen auf Pergament gemacht in der Art des Quast, welche Bauernbelustigungen darstellen. Diese Zeichnungen waren im 17. Jahrhundert besonders beliebt. Man rahmte sie ein „met een glas daervoor" und taxirte sie häufig ebenso hoch wie ein Bild von einem guten Meister. Fast in jedem Amsterdamer Inventar findet man „een teyckeningh van Potuyl". Dieses Bild ist das erste, das ich von ihm gesehen. Hendrick Potuyl war höchst wahrscheinlich ein Amsterdamer Künstler. Im Haag, in Privatbesitz, kenne ich noch eine seiner Zeichnungen im alten Ebenholzrahmen des 17. Jahrhunderts.

Großes Triptychon des Hieronymus Bosch. Gute Arbeit des so seltenen Meisters.

Tilborch, großes Familienbild mit zehn Figuren.

Sehr schönes, großes Stillleben des Abraham van Beyeren.

Auch haben noch mehrere Geschenke die Brüsseler Galerie bereichert. Ein neuer Katalog, der demnächst erscheinen soll, wird uns Ausführlicheres über die neuen Acquisitionen berichten.

Kunstlitteratur und Kunsthandel.

y. **Die Geschichte der Malerei**, von Woltmann begonnen und von Woermann weitergeführt (Leipzig, Seemann), ist mit der kürzlich erschienenen 19. Lieferung ihrem Ziele wieder um einen Schritt näher gerückt. Diese Lieferung befaßt sich ausschließlich mit Rembrandt und der Amsterdamer Schule. Nach einer neueren Ankündigung des Verlegers wird das Werk mit weiteren drei Lieferungen abschließen, in denen die Schilderung der niederländischen Schulen zu Ende geführt und die Malerei des übrigen Europa's in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts behandelt werden soll. Ueber die Periode der Rococomalerei wird der Verfasser demnach seine mühevolle Arbeit nicht hinausführen.

x. **Aus dem Malkasten** betitelt sich ein im Verlage von August Bagel in Düsseldorf erschienener Quartband, der ähnlich wie die in vergangenen Jahren in München erschienenen „Bunten Mappen“ eine Reihe von Nachbildungen nach Skizzen von Düsseldorfer Meistern in sich vereinigt. Wir finden außer einem hübschen Eingangs- und einem gekünstelten Schlußgedicht keinen Text in dem Bande; nun, die Bilder sprechen für sich, und was C. Gehrts, E. v. Gebhardt, M. Volkhart, Ed. Kämpffer, W. Petersen beigesteuert haben, ist recht lobenswert. Nicht alles freilich steht auf der Höhe; die Skizze von L. Knaus, der doch nur noch Düsseldorfer Maler in partibus ist, und die Zeichnung von E. Bendemann gehören nicht zu dem Besten, was diese Künstler geschaffen haben. Die Zinkographien und Holzschnitte sind wohlgelungen, auch die Lichtdrucke sind bis auf einige Undeutlichkeiten, an welchen die starke Verkleinerung schuld trägt, von befriedigender Qualität.

Kunstunterricht und Kunstpflege.

— **Die k. k. Lehr- und Versuchsanstalt für Photographie und Reproduktionsverfahren in Wien.** Die Photographie und die verwandten Reproduktionsverfahren sind in Oesterreich neuerdings Gegenstand der besonderen Aufmerksamkeit und Förderung von seiten des Unterrichtsministers Dr. von Gautsch geworden, indem derselbe in Würdigung der einschneidenden Bedeutung der photographischen Methoden sowohl zu Zwecken der eigentlichen Fachphotographie als auch für die graphischen Kunstgewerbe die Errichtung einer k. k. Lehr- und Versuchsanstalt für Photographie und Reproduktionsverfahren in Wien (VII. Bez., Westbahnstraße 25) durchführte. An der Staatsanstalt wird der Unterricht in der Porträt-, Landschafts- und Reproduktionsphotographie, in Lichtdruck, Photozinkotypie, Photolithographie 2c. praktisch und theoretisch in mehreren Kursen erteilt und für eine gründliche Vorbildung der Schüler im Freihandzeichnen, in darstellender Geometrie, Perspektive, Chemie, Physik 2c. gesorgt. Es werden an der Anstalt mehrere Fachlehrer wirken. Im Anstaltsgebäude finden sich mehrere Ateliers, zahlreiche Dunkelkammern, Drucksäle, Laboratorien u. dgl. vor. Eine Abteilung besorgt die Prüfung von Apparaten und die Vornahme wissenschaftlicher Untersuchungen. Die Anstalt wurde am 1. März 1888 in allen Kursen eröffnet. An der Anstalt werden nicht bloß ordentliche Schüler, welche sich zu Fachleuten ausbilden wollen, aufgenommen, sondern auch kurze Kurse für Künstler, Gelehrte 2c., welche die Photographie bloß als Hilfsmittel der Kunst ausüben wollen, abgehalten werden.

Sammlungen und Ausstellungen.

— **Ueber die Ausstellung japanischer Zeichnungen im Britischen Museum** bringt die soeben erschienene Chronik für vervielfältigende Kunst folgende Bemerkungen eines Angestellten des Britischen Museums: Die glänzende Ausstellung von Zeichnungen japanischer und chinesischer Künstler, welche von der Direktion des Departement of print seit Anfang Februar eröffnet worden ist, wird ohne Zweifel in den Analen des Britischen Museums zu den hervorragendsten Ereignissen zählen. Im Jahre 1882 erwarb die Museumsverwaltung für den Preis von 3000 Pfd. Strl. nahezu viertausend Kakemonos aus dem Besitze von Mr. William Andersen, der während eines mehr als sechsjährigen Aufenthaltes in Japan so viel Zeichnungen gesammelt hat, daß man mit einer ganzen Galerie von ausgestellten Proben im Museum den Entwicklungsgang dieses Kunstzweiges in gegenständlicher, historischer und technischer Hinsicht veranschaulichen konnte. Es ist hier nicht der Ort, auf die Kunstgeschichte Japans des Näheren einzugehen. Die Bemerkung muß genügen, daß ihre Anfänge in tiefes Dunkel gehüllt sind. Die Angehörigkeit der jetzigen Bewohner zur turanischen Rasse ist das Einzige, was ethnologische und philologische Forschung bestimmen konnte; wann diese einwanderte und ihre Vorgänger, die Aino, nach Norden drängte, ist vollständig unbekannt. Der erste Maler, dessen Name schriftlich erwähnt wird, war ein Chinese, Naurin, der das Land unter der Regierung des Kaisers Yuriaku (457 bis 459) besuchte; keines seiner Werke hat sich erhalten. Anderthalb Jahrhunderte später ist das älteste gemalte Kunstwerk Japans datirt, es ist ein Altargemälde im Horiuji-Tempel in Nara. Zwei interessante Beispiele dieser „buddhistischen“ Kunst befinden sich auf der Ausstellung. Das eine stellt einen Priester dar mit dem Nio-i. Die Ohrlappen sind erweitert, aber der Nimbus, das stete Attribut der Arhat auf japanischen Bildern, fehlt. Das andere Kakemono zeigt einen ehrwürdigen Mann mit übertrieben erweiterten Augenbrauen und mit transparentem, fast farblosem Nimbus. Er sitzt unter einem Sâtabaum und zu seiner Seite kauert ein Tiger. Als Beispiel der einheimischen „Yamato“-Schule erscheint ein Kakemono aus dem neunten Jahrhundert. Diese Schule soll von einem Edelmann Kasuga Moto-mitsu aus der Familie der Fujiwara gegründet worden sein; er blühte am Anfange des elften Jahrhunderts. Interessant ist ein Kakemono auf Papier, monochrom gemalt von Kano Motonobu, aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts. Der Dargestellte ist Chung-li küan, der erhabenste in der Kategorie der acht Unsterblichen, sein Attribut ist ein Schwert, das ihn auch über die Wasser trug, wie das Bild zeigt. — Der Künstler Kano Motonobu, der Begründer der Kano-Schule, wurde 1477 geboren. Ueber seine Anfänge und Erziehung sind wir schlecht unterrichtet; jedenfalls ist er viel auf der Wanderschaft gewesen und hat, was er sah, zu Papier gebracht. Auf einer dieser Landfahrten trat Kano mit dem berühmten Metallkünstler Goto Yujo zusammen; er versorgte diesen mit Zeichnungen. Er starb im Alter von 82 Jahren 1559. Noch sei ein Kakemono auf Seide erwähnt, das Ganku im Anfange unseres Jahrhunderts schuf. Auch dieser Künstler hat als Begründer einer Schule Bedeutung: seine Werke verraten eine kräftige Individualität und zeigen eine charakteristische Behandlung. Berühmt ist er als Tigermaler.

y. **Das städtische Museum zu Leipzig** hat vor kurzem zwei Gemälde von Franz Lenbach erworben, die von der Lenbach-Ausstellung her ziemlich allgemein bekannt geworden sind, nämlich das Bildnis des Kaisers Wilhelm aus der jüngsten Zeit, sitzende Figur in Interimsuniform, und das Bildnis des Reichskanzlers, Kniestück, in bürgerlicher Kleidung mit dem Schlapphut in der Hand, beide ausgezeichnet durch die vorzüglichste Lebenswahrheit, der Kaiser leider in einer Auffassung, die zu sehr die Hinfälligkeit des Alters betont, um die den großen Herrscher auszeichnenden Charaktereigenschaften erkennen zu lassen. Für das Kaiserbild wurden 22000, für das Kanzlerbild 18000 Mk. gezahlt.

Vermischte Nachrichten.

In Krakau wird dem Andenken des Dichters Mickiewicz eine Bildsäule errichtet, deren Kosten sich auf ca. 400000 Frcs. belaufen werden. Das von Chodebsky modellirte Kunstwerk wird 15 Meter hoch werden; der Unterbau zeigt an den Ecken vier allegorische Figuren, Hauptpersonen aus Werken des Dichters, und ein Relief, ihn selbst in seinem

Sessel als Mitglied des Collège de France darstellend, umgeben von Quinet, Michelet und anderen Gelehrten und Schriftstellern. Darüber erhebt sich ein in Renaissancestil gehaltener Sockel mit einem Hochrelief, Apollo auf dem Pegasus darstellend, wie er dem von der Polonia gekrönten Dichter die Palme reicht.

Zeitschriften.

Archivio storico dell' arte. Nr. 1.
A. Venturi, Il cupido di Michelangelo. — E. Müntz, L'oreficeria sotto Clemente VII. — D. Guoli, Le opere di Donatello in Roma. — L. Beltrami, Il restauro della chiesa di S. Francesco in Bologna. — R. C. Fisher, Società internazionale di calcografia. — G. Cantalamessa, Cronaca d'arte contemporanea. — Nuovi documenti su Leonardo da Vinci. — A. Luzio, Isabella d'Este e due quadri di Giorgione.

Oud Holland. Nr. 2—4.
D. Franken, Albert Jansz Vinckenbrinck. (Mit Porträt.) — G. van Ryn, Arent van Buchels Res pictoriae, anteekeningen betreffende kunst en kunstenaars. — G. H. Veth, Aanteekeningen omtrent eenige Dordrechtsche schilders. — A. Bredius en P. Haverkorn van Rijsewijk, Hendrick Gerritsz. Pot. — G. P. Rouffaer, 4 Kamper schilders. Ernst Maeler, Mechtelt toe Boecop, Bernhard Vollenhove, Steven van Duyven. — A. Bredius en N. de Roever, Rembrandt, nieuwe bijdragen tot zijne lebensgeschiedenis. — A. Bredius, Een en ander over Caspar Netscher. (Mit Illustr.) — N. de Roever, Johannes Osborn, kunstig baleinwerker.

Gazette archéologique. Nr. 11 u. 12.
C. de Linas, Le reliquaire de Pépin, au trésor de Conques. — E. Müntz, Fresques inédites du 14e. siècle à la chartreuse de Villeneuve (Gard). — Flouest et Bazin, Le dieu gaulois au marteau.

Kölner Bau- und Kunstgewerbezeitung. Nr. 4.
Die Kirchen von Köln, ihre Geschichte und Kunstdenkmäler. Von Mohr. (Mit Abbild.) — Das Rathaus zu Köln. — Kunstblätter: Wohnhaus Kaiser-Wilhelmstrasse 28. Von A. Müller u. R. de Voss. — Doxal aus St. Pantaleon. — Handtuchhalter, 16. Jahrh. — Italienischer Hängeleuchter. — Dekoration aus Schloss Brühl. — Holzschnitzwerk, Mitte 18. Jahrhundert.

Die Kunst für Alle. Heft 12.
Louis Gallait und die Berliner Kunst. Von Ludwig Pietsch. — Die Wiener internationale Jubiläumsausstellung. Von Karl von Vincenti. (Mit Abbild.) — Eine Ausstellung der Hellmaler. Von Georg Voss. — Beilagen: Atropa Belladonna. Von Gabriel Max. — Vor dem Dorfe. Von Karl Bantzer. — Hans Sachs. Von Gustav Spangenberg. — Motiv vom Ochellesund bei Lofoten. Von A. Normann.

Allgemeine Kunstchronik. Nr. 10 u. 11.
Österreich im Künstlerhaus. Von v. Ludassy. (Mit Abbild.) — Ästhetische Litteratur, deren Nutzen und Gefahr für die Kunst. Von O. Mothes. — Allerlei Denkmäler. Von L. Eisenberg. (Mit Abbild.) — Die Politik in der Kunst.

Blätter für Kunstgewerbe.
Der Stein der Weisen. — Sammeln und Sammler. — Wiener Kunstgewerbeverein. — Beilagen: Bronzeepitaph von St. Schwartz. — Musikalienschrank von F. Würfel. — Vestibüllampe. Von R. Bakalowits. — Kassette. Von Dziedzinski & Hannsch. — Thronstuhl aus Boe in Norwegen.

Gewerbehalle. Liefg. 4.
Gitter. Von R. Seitz. — Kredenztisch. Von W. Bubeck. Glasmalerei. Von A. R. Grünewald. — Moderne Sitzmöbel. Von Mazaroy-Ribalier. — Inschrifttafeln und Wappenschilde aus Bologna, Pisa und Venedig. Von F. S. Meyer. — Flachreliefe von einem Chorgestühl. Von Hugo Koehle.

Architektonische Rundschau. Liefg. 6.
K. k. Stiftungshaus am Schottenring in Wien. Von Freiherrn von Schmidt. — Villa Stüssi in Zürich. Von Chiodera u. Tschudy. — Projekte für das Berner Parlamentshaus Von H. Auer. — Turm der Kirche San Miguel in Jerez de la Frontera. — Doppelwohnhaus in Mannheim. Von A. Hauser. — Neues Stadttheater in Fiume. Von Fellner & Helmer. — Thor der Villa Praetorius in Mainz. Von A. Bembé.

L'Art. 15. März.
Un dessin inédit de Germain Drouais. Von Ludovic Lalanne. (Mit Abbild.) — 10e. exposition des aquarellistes français. Von Paul Leroi. (Mit Abbild.) — Miniaturistes et orfèvres de cour. Von Henry de Chennevières. — Les catalogues de musée d'Amsterdam. Von L. Gauchez.

Mitteilungen des k. k. Österreichischen Museums. Heft III.
Die k. k. Fachschule in Steinschönau und ihre Ausstellung im Österr. Museum. Von J. von Falke. — Wanddekoration und Wandmalerei in der Kirche. Von J. von Falke.

L'Art. 1. März.
Lettres d'artistes et d'amateurs. — Les arts à la cour de Ferrare. Von A. Venturi. (Mit Abbild.) — La faience à Venise. Von Emile Molinier. (Mit Abbild.)

Die Kunst für Alle. 1. März.
Louis Gallait und die Berliner Kunst. (Mit Abbild.) — Ein Berliner Realist. Von Georg Voss. (Mit Abbild.) — Über Maltechnik. Von Friedrich Pletsch. — Kunstbeilagen: Hildegundis. Von Konrad Kiesel. — Boulevard des Italiens in Paris. Von Franz Skarbina. — Kurfürst Max Emanuel besichtigt die Arbeiten der gefangenen Türken am Türkengraben in München. Von Ernst Zimmermann. — Sauen im Winter. Von Arthur Thiele.

Illustrirte Schreiner-Zeitung. V. 8. Taf. 29—32.
Schreiner-Architektur IX.: Chorschranken aus Gouda. — Zwei Stühle mit Drechslerarbeit im Kunstgewerbemuseum zu Berlin. — Moderner englischer Zierschrank. — Schmuckkassette in Kerbschnittarbeit, entw. von Fr. Miltenberger. — Text: J. Stockbauer, Zur Geschichte der Holzschnitzerei II.

The Magazine of Art. März.
The language of line. Von Walter Crane. (Mit Abbild.) — The national art and the national Gallery. Von James D. Linton. — The forest of Fontainebleau. Von J. Penderel-Brodhurst. (Mit Abbild.) — Art Patrons. Von F. Mabel Robinson. — The art Gallery of Manchester. Von John Forbes-Robertson. (Mit Abbild.) — A Century of english art. Von Frederick Wedmore. — Benvenuto Cellini. Von Peter Macnah. (Mit Abbild.) — The portraits of Napoleon the First. Von Richard Heath. (Mit Abbild.)

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von August Pries in Leipzig.

23. Jahrgang. 1887/88.

Kunstchronik

Nr. 26. 5. April.

Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

Herausgeber:

Carl v. Lützow und Arthur Pabst

Wien, Theresianumgasse 25. — Berlin, W. Kurfürstenstraße 3.

Expedition:

Leipzig: E. A. Seemann, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. Kühl, Jägerstr. 73.

Die Kunstchronik erscheint von Oktober bis Ende Juni wöchentlich, im Juli, August und September nur aller 14 Tage und kostet in Verbindung mit dem Kunstgewerbeblatt halbjährlich 6 Mark, ohne dasselbe ganzjährlich 8 Mark. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler in Leipzig, Wien, Berlin, München u. s. w. an.

Das Kaiser-Wilhelms-Denkmal für Berlin.

Die letzte That des deutschen Reichstages vor Beendigung seiner Session, der einstimmig gefaßte Beschluß, den Bundesrat um eine Vorlage wegen Errichtung eines Denkmals für den hochseligen Kaiser Wilhelm zu ersuchen, hat ebenso einmütigen Beifall und Widerhall im ganzen deutschen Reiche gefunden. Aber dieser Einmütigkeit hinsichtlich des nationalen Gedankens ist auch sofort das deutsche Erbübel, die Zwietracht gegenübergetreten, die immer in Deutschland da auftaucht, wo der Gedanke in die That übersetzt werden soll, und die immer nur dann zurückgedrängt wird, wenn ein mächtiger Wille den Streit der Einzelnen, die sich sämtlich zum Mitreden berufen fühlen, zum Schweigen bringt. Seit dem Beschluß des Reichstages sind bis zu dem Augenblicke, wo ich im Folgenden versuchen will, ein Bild von dem gegenwärtigen Stande der Diskussion zu geben, kaum acht Tage verstrichen, und schon ist auf allen Gebieten der öffentlichen Meinungsäußerung, auf denen Zündstoffe angesammelt sind, heftige Fehde lichterloh entbrannt. Daß dem Kaiser ein Denkmal, mehrere und zahlreiche errichtet werden sollen, darüber sind alle Stimmen einig, aber über das Wo und Wie gehen die Meinungen auseinander, und ihre Vorkämpfer sind meist so streitbar aufgetreten, daß eine Einigung auf einer gemeinschaftlichen Grundlage unmöglich erscheint. Streng genommen haben alle diese Vorschläge, welche in öffentlichen Blättern aufgetaucht sind, soweit es sich um die Reichshauptstadt handelt, nur einen akademischen Wert, der vielleicht nur da etwas höher steigt, wo eine auf künstlerischem oder wissenschaftlichem Gebiet gut beglaubigte Persönlichkeit den Vorschlag oder die Anregung mit ihrem Namen gedeckt hat oder wo die Autorität einer Zeitung, von der man annehmen darf, daß sie die Anschauungen maßgebender Kreise widerspiegelt, ins Gewicht fällt. Aber auch diesen wenigen Ausnahmen gegenüber wird man gut thun, Vorsicht zu üben, da zunächst die Angelegenheit so eingeleitet ist, daß der Bundesrat Vorschläge zu machen hat, die vorerst der Genehmigung des jetzt regierenden Kaisers unterworfen sind, bevor überhaupt in der Sache weitere Schritte gethan werden dürfen. Es mag beiläufig darauf hingewiesen werden, daß der Kaiser in seiner Eigenschaft als König von Preußen gar nicht an Beschlüsse des Bundesrates oder des Reichstages, immer soweit es sich um Berlin handelt, gebunden ist. Er, ohne dessen Genehmigung nicht eine Straße in Berlin benannt, nicht ein Platz umgestaltet werden darf, hat das Recht, sein Veto einzulegen, wo es ihm beliebt, und — aus eigenen Mitteln — ein Denkmal zu errichten, wo es ihm gut dünkt. Wir berühren dieses Sachverhältnis nur, um zu zeigen, wie utopisch und nebelhaft alle in diesen Tagen gemachten Vorschläge und Anregungen sind, ehe nicht die Allerhöchste Instanz eine Willensäußerung gethan hat.

Um den Streit der Meinungen zu kennzeichnen, beginnen wir mit den preußischen Provinzen und den deutschen Bundesstaaten. Jede preußische Provinzial- und Kreishauptstadt will ihr Kaiserdenkmal haben,

und jede Hauptstadt, jede größere Stadt eines Bundesstaates auch. In mehreren Städten — wir nennen nur Leipzig und Posen — ist die Denkmalsfrage schon vor dem Tode des großen Kaisers dadurch gelöst worden, daß man das Erinnerungsdenkmal an den deutsch-französischen Krieg von vornherein so gefaßt hat, daß der Kaiser den Höhepunkt des monumentalen Aufbaues bildet. Wo dies nicht der Fall gewesen, wird man sich jetzt gedrungen fühlen, auch den Kaiser in höherem Maße zu ehren. Auch in kleinen Städten haben sich in diesen Tagen einmütiger Trauer, welche das ergreifende Gegenbild zu der einmütigen Erhebung von 1870 bot, Vereinigungen gebildet, denen es gelungen ist, in der kurzen Zeit zum Teil recht ansehnliche Geldsummen zusammenzubringen. Diese patriotischen Bestrebungen sind von tonangebenden Blättern einzelner Provinzialstädte bekämpft worden. Die aufgebrachten Mittel sollen zur Errichtung eines der dahingeschiedenen weltgeschichtlichen Gestalt würdigen Monumentes in der Provinzialhauptstadt vereinigt, und den Bewohnern der beisteuernden Städte, Dörfer und Flecken überlassen bleiben, an der Centralstelle patriotische Erhebung zu suchen, wenn Zeit und Geld es ihnen gestatten. Gegen solche Vorschläge bäumt sich mächtig der Lokalstolz auf, und wir möchten diese Art von Partikularismus nicht tadeln, da einem Weiterblickenden jedes Mittel recht sein muß, welches geeignet ist, Kunstsinn in den breiten Schichten des Volkes zu fördern und das in jedem Deutschen schlummernde Gefühl für das Ideale durch einen jederzeit zu gewinnenden Blick auf ein hoch über das Alltagsleben erhobenes Palladium zu wecken und rege zu erhalten. Die Gefahr, daß bei dieser allgemeinen Denkmalsfreude auch viel Mittelgut und geradezu Unwürdiges und Unzulängliches zu Tage gefördert werden würde, halten wir für nicht so groß, wie sie von manchen Federn geschildert worden ist. Bei Persönlichkeiten, die minder plastisch und scharf ausgeprägt vor den Augen unseres Volkes stehen, wie z. B. die Ritter vom Geist: Goethe, Schiller, Lessing u. s. w. sind Mißgriffe in abschreckenden Beispielen genug vorhanden. Aber die Heldengestalt Kaiser Wilhelms hat schon längst einen monumentalen Typus erhalten, so daß ein Fehlgreifen auch bei geringer Veranlagung des betreffenden Künstlers kaum zu befürchten ist. Bei beschränkten Mitteln eines Gemeinwesens wird ein glücklicher Ausweg auch dadurch zu finden sein, daß man sich mit der Reproduktion eines vorhandenen Bildwerkes begnügt, welches bereits die Probe allgemeiner sachverständiger Anerkennung und volkstümlichen Beifalls bestanden hat.

Für das Reich und die Provinzen bietet die Denkmalsfrage also bei weitem geringere Schwierigkeiten, als diejenigen glauben, welche nur allzu gern Wasser in den Wein allgemeiner Begeisterung gießen. Die Lokalkomitees lassen sich auch durch entgegengesetzte Meinungen nicht irre machen und sammeln ruhig weiter. Die Interessen der Vaterlandsliebe und der Kunst sind darin einig, daß unser Land geistig und materiell nur gewinnen würde, wenn ein Wald von Denkmälern zum Gedächtnis des großen Kaisers erwüchse. Es wäre nach anderthalb Jahrtausenden die Wiederkehr eines Schauspiels, das damals die römische Welt gesehen, nur mit dem Unterschiede, daß in jenen Zeiten Reiterstandbilder, Figuren und Büsten beim Regierungsantritt eines neuen Cäsars aufgestellt werden mußten, während jetzt ein großes, mächtiges Volk aus dem freien Triebe der Dankbarkeit seinem mit beispielloser Liebe gehegten Helden monumentale Erinnerungszeichen aufrichten will.

Ganz anders gestaltet sich die Sachlage, sobald sich der Blick auf Berlin richtet. Ein unentwirrbarer Knoten starrt uns entgegen. In erster Linie ist es die Platzfrage, welche die Gemüter auf das heftigste erregt. Den Verteidigern des historischen Rechts, des geschichtlich Gewordenen, welche sich ein Denkmal Kaiser Wilhelms auf dem Pariser Platz als Fortsetzung und vorläufigen Abschluß des monumentalen Straßenzuges denken, welcher mit dem Reiterstandbild des großen Kurfürsten auf der langen Brücke beginnt, in dem Friedrichsdenkmal vor dem kaiserlichen Palais einen Höhepunkt und in dem Brandenburgerthor mit dem Siegeswagen eine räumliche Abgrenzung findet, treten phantastische Schwärmer und Umsturzmänner gegenüber, welche das Denkmal des Kaisers als den Ausgangspunkt für eine radikale Umgestaltung Berlins vom Dome bis zur Siegesallee ansehen. Die Harmlosesten sind noch diejenigen, welche für Haupt- oder Nebenzwecke das Denkmal Friedrich Wilhelm III. im Lustgarten, das Reiterstandbild Friedrichs des Großen, das Brandenburgerthor, den Wrangelbrunnen beseitigt wissen wollen. Es bedarf nur eines Hinweises, um ein solches Rütteln an dem geschichtlich Begründeten, an Denkmälern, die auf das innigste mit Freud und Leid des Herrscherhauses und des Volkes verwachsen sind, gerade um eines Mannes willen, der mit rührender Pietät an diesen Zeugen der geschichtlichen Vergangenheit hing, als völlig unangemessen erscheinen zu lassen. Außer dem Lustgarten sind der Platz zwischen dem königlichen Palais und dem Opernhause, der Platz vor und hinter dem Brandenburgerthor, der Kreuzungspunkt der Charlottenburger Chaussee und der Siegesallee, die West-, Ost-, Nord- und Südseite des Königsplatzes und der sogenannte kleine Königsplatz in Vorschlag

gebracht worden. Die Einen wollen das Denkmal vor dem Reichstagsgebäude, die Anderen vor oder hinter der Siegessäule und Andere wieder auf dem Platz des Krollschen Etablissements errichtet wissen. Um ein solches Denkmal nicht von den gewaltigen Verhältnissen der Siegessäule erdrückt werden zu lassen, geben die Projektenmacher ihrer Phantasie volle Freiheit. Der Königsplatz soll zu einem Prachtforum umgestaltet werden, auf welchem sich allmählich um das Reiterstandbild des großen Kaisers die Denkmäler seiner Paladine gruppiren sollen und das durch hervorragende Mitwirkung der Architektur erfolgreich gegen den niederdrückenden Koloß der Siegessäule ankämpfen kann. In dem gegenwärtigen Stadium der ganzen Streitfrage lohnt es nicht der Mühe, jeden Vorschlag einzeln zu widerlegen. Nur im Allgemeinen sei darauf hingewiesen, daß der erste deutsche Kaiser wohl hohe Achtung vor den parlamentarischen Körperschaften gehabt hat, daß er aber so weit davon entfernt gewesen ist, ein Kaiser und König von Parlamentes Gnaden zu sein, daß sein Standbild kaum zu dem Reichstagsgebäude in Beziehung gebracht werden darf. Auch läßt sich gegen den Königsplatz überhaupt geltend machen, daß er zu weit ab von dem Mittelpunkte und den Hauptadern des Verkehrs liegt und daß sich aus einer Verbindung des Denkmals mit der Siegessäule einerseits gewisse Tautologien, andrerseits Erinnerungen an die Siege über Österreich und Dänemark ergeben würden, welche man vielleicht unter den gegenwärtigen Zeitverhältnissen nicht ohne dringende Notwendigkeit aufgefrischt zu sehen wünscht.

Bei der ganzen Diskussion wird man die Beobachtung machen, daß speziell architektonische Projekte mit ganz besonderer Begehrlichkeit in den Vordergrund treten. Nicht wenige Stimmen haben sich für eine Niederlegung der Schloßfreiheit erhoben, die allein an Grundwert die Summe von 4 Millionen Mark beanspruchen würde. Hier soll sich inmitten einer architektonischen Anlage das Reiterstandbild erheben. Aber gegen dieses Projekt läßt sich derselbe Einwand erheben, wie gegen Opernplatz und Pariserplatz, daß nämlich der Raum zu beschränkt ist und daß die Verkehrsinteressen unter einer solchen Anlage leiden würden. Ein wesentlich architektonisches Projekt ist es auch, welches in der „Nordd. Allg. Ztg." eine Fürsprecherin und bei der bekannten politischen Stellung dieses Organs eine größere Beachtung, aber auch Bekämpfung gefunden hat, als alle anderen Projekte. Die Hauptstelle des betreffenden Artikels lautet folgendermaßen:

„Dem deutschen Reiche, dem deutschen Volke fehlt ein Festraum, groß und bedeutend, zur Begehung der nationalen Feierlichkeiten, einer Kaiserkrönung, einer Huldigung, einer Dankesfeier für überstandene Gefahr, einer Siegesfeier, einer Trauerfeier. Wie sehr uns eine solche nationale Festhalle, ein Pantheon, ein Dom fehlt, des sind wir uns während der jüngst vorübergegangenen Trauerfeier recht bewußt geworden. Dieser Dom ist, gleich dem italienischen Pantheon, kein Profanbau, es ist eine Festkirche, das kann bei der tiefen Religiosität, bei den frommen Ueberzeugungen, dem gottesfürchtigen Leben des Kaisers Wilhelm, endlich bei dem Charakter unserer nationalen Feierlichkeiten nicht anders sein. Dem Kaiser Wilhelm, der in seinen letzten Tagen dem deutschen Volke den kirchlichen Frieden wiedergab, der die von König Friedrich Wilhelm III. begonnene, von König Friedrich Wilhelm IV. fortgeführte Herstellung des edelsten katholischen Kirchenmonumentes, der Kölner Kathedrale, vollendet hat, dem gottesfürchtigen Kaiser Wilhelm schulden alle Deutschen, ohne Unterschied des Religionsbekenntnisses, daß die Festkirche dem evangelischen Ritus geweiht werde. Daß die Festkirche gleichzeitig Denkmalskirche sein könne, sehen wir im Pantheon zu Rom, in Westminster und St. Paul zu London. Die Frage, an welcher Stelle in Berlin das Nationaldenkmal aufzurichten sei, bietet unter Berücksichtigung der vorstehenden Erörterungen keine erheblichen Schwierigkeiten.... Am Lustgarten, dem herrlichen Platze, haben die großen nationalen Festfeiern, früher die preußischen, unter Kaiser Wilhelm die deutschen stets ihren Höhepunkt gefunden. Der Ostseite dieses Platzes fehlt noch der monumentale Abschluß, dort ist der gegebene Platz zur Errichtung des Nationaldenkmals für Kaiser Wilhelm. Der Raum ist nach sachverständigen Untersuchungen ausreichend groß für einen Festraum von den Abmessungen der römischen St. Peterskuppel, davor in einer mächtigen Triumphbogennische das Reiterstandbild des Kaisers Wilhelm. Der Bauplatz ist groß genug, um noch südlich eine Predigtkirche für die Domgemeinde, nördlich eine Grabkirche für die Hohenzollern anzufügen."

Dieses Projekt hat einen neuen Zankapfel geschaffen und die Frage auf ein Gebiet hinübergespielt, das besser nicht berührt worden wäre. Die Denkmalsfrage ist bei allen Parteien und Religionsgemeinschaften gleich populär; aber sie soll nicht einen religiösen oder konfessionellen Hintergrund erhalten. Die katholischen Blätter haben denn auch bereits eine zum Teil sehr entschiedene und heftige Sprache erhoben und Verwahrung gegen eine Verquickung der Denkmalsfrage mit der Erbauung eines protestantischen Doms erhoben. Daß letzterer für Berlin eine unumgängliche und unaufschiebbare Notwendigkeit ist, wird niemand bestreiten. Aber die Erbauung eines protestantischen Doms und in Verbindung damit einer Gruftkirche für das hohenzollernsche Fürstengeschlecht ist eine speziell berlinische und preußische Angelegenheit, die völlig getrennt von dem Nationaldenkmal für Kaiser Wilhelm behandelt werden muß. Daß innerhalb dieses Domes auch ein Erinnerungsmal für Kaiser Wilhelm Platz finden müßte, ist ein sehr ansprechender und sympathischer Gedanke. Beiläufig mag daran erinnert werden, daß der frühere Kronprinz, jetzige Kaiser der Dombaufrage stets ein warmes persönliches Interesse zu-

gewandt hat und daß man ihm auch mit Rücksicht auf dieses Projekt die Initiative wird überlassen müssen.

Zur Zeit, wo wir diese Zeilen zum Abschluß bringen, ist aus der öffentlichen Diskussion noch kein fester Punkt gewonnen worden, an welchen positive Vorschläge geknüpft werden könnten. Wir vermeiden es, an dieser Stelle einen neuen zu machen oder einen der von anderer Seite gemachten mit neuen Argumenten zu unterstützen, sondern begnügen uns mit einer allgemeinen Skizzirung der gegenwärtigen Sachlage. Erst wenn die maßgebenden Instanzen gesprochen haben, wird es ersprießlicher sein, auf dem dann gewonnenen festen Grund Meinung an Meinung zu reihen.

Berlin, 30. März. **Adolf Rosenberg.**

Nachschrift. Während sich der obige Artikel im Satz befand, ist eine der darin berührten Hauptfragen, die Dombauangelegenheit, durch eine an den Kultusminister gerichtete Verordnung des Kaisers Friedrich, welche der „Reichsanzeiger" am Abende des 31. März veröffentlicht hat, entschieden worden. Das Dekret lautet: „Ich will, daß sofort die Frage erörtert werde, wie durch einen Umbau des gegenwärtigen Doms in Berlin ein würdiges, der bedeutend angewachsenen Zahl seiner Gemeindeglieder entsprechendes Gotteshaus, welches der Haupt- und Residenzstadt zur Zierde gereicht, geschaffen werden kann. Sie haben hiernach das Weitere zu veranlassen." Kaiser Friedrich hat also selbst die Initiative ergriffen, und wir dürfen wohl aus seiner Verordnung schließen, daß er den Dombau als eine besondere Angelegenheit, unabhängig von der Denkmalsfrage, behandelt wissen will. Die Redaktion.

Der Bau und die Ausschmückung des Deutschen Volkstheaters in Wien.

Wien wird nächstens um zwei prächtige neue Theaterbauten reicher sein. Am 2. Oktober dieses Jahres soll, jüngster Bestimmung nach, die lang erwartete Eröffnung des neuen Burgtheaters erfolgen. Für den Herbst 1889 ist die Vollendung des Deutschen Volkstheaters in Aussicht genommen, dessen Grundmauern auf dem Platze des ehemaligen Weghubergartens eben aus dem Boden steigen. Das Unternehmen ist aus der Initiative der besten Schichten des Wiener Bürgertums hervorgegangen und soll in erster Linie dem deutschen Volksstück gewidmet sein, der leichten Operette und Posse entgegenarbeiten. Den Bau leiten unsere beiden berühmten Theaterarchitekten Helmer und Fellner, und nach allem, was wir bisher von ihren Plänen gesehen, haben wir in dem Deutschen Volkstheater eine Schöpfung zu erwarten, in welcher sich die Ergebnisse langjähriger Erfahrung mit vollendeter künstlerischer Meisterschaft zu einem glücklichen Bunde vereinigen werden.

Es ist ein Theater von mittlerer Größe, das etwa 2000 Personen bequemen Raum giebt. Die Architekten haben, der modernen Entwickelung des Theaterbaues folgend, welche mit Rücksicht auf die immer schreckenerregender auftretenden Brände vor allem auf leichte Cirkulation des Publikums dringt, eine amphitheatralische Anordnung des Zuschauerraums angestrebt und die steil übereinander emporsteigenden Ränge gänzlich aufgegeben. Nur unmittelbar an die mäßig breite und niedrige Bühne reihen sich in zwei Stockwerken übereinander zur Rechten und zur Linken je drei breite Proszeniumslogen an. Die ganze rückwärtige Partie des Zuschauerraums ist amphitheatralisch aufgebaut, ebenfalls in zwei Rängen, so daß in jedem Stockwerk die Sitzreihen in sanfter Aufsteigung sich emporziehen und Jedem nach allen Seiten hin freien Ausblick gewähren. Dazu kommt ein großes Parket und Parterre, deren Disposition im Wesentlichen den hergebrachten Regeln folgt. Von den Parketsitzen und vom Parterre führen zahlreiche Thüren direkt in einen breiten Umfassungsgang und durch diesen unmittelbar ins Freie. Die in den oberen Reihen des Amphitheaters und der Proszeniumslogen Sitzenden finden ebenfalls durch breite Gänge und bequem angelegte Treppen leicht den Austritt, so daß jedes Gedränge nach Thunlichkeit vermieden bleibt. Da der Aufbau ein nur zweigeschossiger ist, konnten Zuschauerraum und Bühne verhältnismäßig niedrig gehalten werden: was namentlich der in erster Linie für das gesprochene Drama bestimmten Bühne sehr zu statten kommen wird. Das Bühnenhaus ragt, seiner inneren Zweckbestimmung entsprechend, hoch über den Zuschauerraum empor, aber nicht in der unschönen Kastenform, wie wir sie bei manchen modernen Theatern finden, sondern mit glücklicher Lösung des Aufbaues und Dachabschlusses. Auch aus dem Treppenvorbau und Vestibül haben die Architekten einen besonderen Gebäudeteil geschaffen, welcher sich im Äußeren bestimmt und glücklich markirt und in einem Giebelvorbau seine Fronte findet. Die Formen des Äußeren zeigen den Stil einer wirkungsvoll gehandhabten Spätrenaissance.

Nicht der geringste Reiz des Ganzen besteht in der phantasievoll erdachten Dekoration des Inneren. Hier wird jener anmutige Rococostil, wie wir ihn in den Bauten aus der Zeit des Prinzen Eugen bewundern, seine Wiedergeburt feiern. Die Architekten haben zunächst den ornamentalen Teil dieses reichen Schmuckes entworfen. Es wird die Sache der ausführenden Bildhauer und Maler sein, die spielenden Formen der Arabesken- und Groteskenwelt mit allerhand sinnbildlichen Figuren auszustatten und so dem künstlerischen Schmuck auch einen geistigen Reiz zu verleihen.

Für die Fassade sind, abgesehen von dem Schmuck des Giebelfeldes und der Akroterien, u. a. drei Kolossalbüsten Schillers, Grillparzers und Raimunds in Aussicht genommen. Der Malerei bieten der Vorhang, die Decke des Proszeniums und die Fläche über dem Amphitheater größeren Spielraum zur Entwickelung figürlicher Kompositionen dar. Wir besitzen in jüngster Zeit für Aufgaben, wie sie sich hier dem plastischen Künstler und dem Maler ergeben, in Wien eine Reihe vorzüglicher Kräfte. Unter den Bildhauern seien zunächst Friedl und Weyr, unter den Malern vor allem Berger, Fux, die Gebrüder Klimt und Matsch genannt, welchen sich E. Charlemont und Hynais von den in Paris ansässigen Österreichern anschließen. Mehrere von den Genannten haben ihre Kräfte neuerdings beim Wiener Burgtheaterbau und auswärts, z. B. beim Theater in Karlsbad und bei den neuen Theaterbauten in Prag, aufs glänzendste bewährt. Es steht nur zu hoffen, daß den opferfreudigen Gründern des Deutschen Volkstheaters in Wien die Mittel in hinreichender Fülle zu Gebote stehen, um die Dekoration des in so edlem Geiste geplanten und von Meisterhand entworfenen Ganzen auch in wahrhaft künstlerischer Weise durchzuführen!

L.

Kunstlitteratur und Kunsthandel.

R. G. **Von der Renaissance in Belgien und Holland**, welche Franz Ewerbeck im Verein mit Henri Leeuw und Emile Mouris herausgiebt (Leipzig, E. A. Seemann), sind die zwei ersten Lieferungen des vierten Bandes erschienen. Das malerische Schloß Oydonck im Südwesten von Gent hat eine sehr detaillirte Aufnahme gefunden. Es ist mehrfach restaurirt worden, zuletzt im Jahre 1864; immerhin weist es noch viele für die vlämische Renaissance charakteristische Formen auf und zeigt im Detail auch französische Einflüsse. Eine Anzahl Blätter sind den hervorragenden Baudenkmälern Furne's gewidmet, einem kleinen Städtchen, das in Westflandern, nahe der Küste der Nordsee verloren liegt. So klein es auch ist, es bietet in seinem Marktplatz mit dem Rathaus und Justizpalast, mit den an Ypern gemahnenden Bürgerhäusern und der mächtigen Kathedrale von St. Walpurgis im Hintergrunde einen unvergleichlich altertümlichen Anblick. In Einzelheiten der Fassaden wird der Architekt ebenso wie der Kunsttischler an Möbel- und Tafelwerk mannigfach beachtenswerte Motive finden. Das Chorgestühl der St. Walpurgiskirche ist dem Yperner verwandt; nicht nur in dem benachbarten Nieuport auch in Dixmude, dessen Kirche so reich an weniggekannten Denkmälern ist, finden sich verwandte Werke. Den Kunsthandwerker machen wir aufmerksam auf mehrere treffliche Schlosserarbeiten, die aus dem Genter Musée des Antiquités mitgeteilt werden, und auf eine gefällige kupferne Theekanne aus derselben Sammlung. Noch sei hingewiesen auf das Gestühl und die Vertäfelungen aus der Gertrudiskirche zu Nivelles. Derselben, arg modernisirten, aber denkmalreichen Kirche ist im Text ein Epitaph entlehnt, das offenbar der von Floris vertretenen Stilrichtung der Renaissance um die sechziger und siebziger Jahre des 16. Jahrhunderts angehört. Schade, daß der Zeichner bei der Aufnahme der Inschrift keine Beachtung schenkte, die das Datum jedenfalls genauer bestimmen läßt. Interessant ist der stilistische Vergleich zweier Holztafeln aus einer Seitenkapelle derselben Kirche mit den herrlichen Skulpturen van der Scheldens in Audenarde; die Verwandtschaft der Formensprache ist allerdings groß, und offenbar steht das Niveller Werk der Weise van der Scheldens nahe, wenn es auch bei näherer Untersuchung sich kaum als ein Werk dieses Meisters wird beanspruchen lassen.

z. **Grundzüge der Kunstgeschichte von Anton Springer** II. Das Mittelalter. Das unter diesem Titel im Seemannschen Verlage erscheinende Werk ist zwar kein neues, sondern wie das Titelblatt besagt, eine dritte Bearbeitung des „Textbuches zu den kunsthistorischen Bilderbogen“; diese Bearbeitung ist indes eine so tief eingreifende gewesen, daß im Grunde genommen ein ganz neues Buch aus derselben hervorgegangen ist. Wie aus dem Inhaltsverzeichnis zu ersehen, ist schon die Gesamtanordnung des Stoffes und die Gliederung der einzelnen Abschnitte eine andere geworden. Aber abgesehen von dieser äußerlichen Aenderung, ist auch die Erörterung derjenigen Momente, die für den Wandel der Kunstanschauungen und für das Steigen und Sinken des künstlerischen Vermögens von entschiedener Bedeutung sind, eine viel eingehendere und läßt überall jene sichere Beherrschung der einschlägigen Litteratur, jene historische Gewissenhaftigkeit erkennen, die Springers gesamte schriftstellerische Thätigkeit auszeichnet. Der Vortrag selbst — und das ist kein geringer Vorzug der Neubearbeitung — hat einen freieren Zug, eine bequemere Fassung erhalten als ehedem. Das erklärt sich zum Teil wohl aus dem Umstande, daß für die neue Bearbeitung nicht die bereits vorhandene, in den „kunsthistorischen Bilderbogen“ gegebene Illustration maßgebend war, die „Handausgabe“ der „Bilderbogen“ vielmehr die begleitende Rolle zu spielen hatte, Wahl und Ordnung der Illustrationen dem Gange der Darstellung genau angepaßt wurden. Auf einzelne besonders interessante Ausführungen des Verfassers werden wir später zurückkommen.

Sn. **B. Mannfelds** einzig dastehende Begabung für die malerische Wiedergabe architektonisch interessanter Veduten ist aufs Neue bezeugt durch die beiden jüngst erschienenen Blätter: „Der Dom zu Erfurt“ und „Das Schloß von Merseburg“ (Berlin, R. Mitscher). Die beiden Schöpfungen seiner ebenso fruchtbaren wie virtuosen Nadel sind, nebenbei bemerkt, keine Seitenstücke; das erstgenannte Blatt ist ein Hochbild von 57:43 cm, das andere ein Langbild von 39:29 cm Bildfläche. Das eine wie das andere zeigt einen winterlichen Prospekt bei tiefstehender Sonne und schwerem Wolkenhimmel. Der Schnee, der auf Straßen und Fluren lagert und auch an den schrägen Dachflächen hängen geblieben ist, bringt scharfes Licht in die Landschaft und ist vom Vordergrund bis in die Tiefe mit feiner Beobachtung der Luftperspektive vom Weiß zum Grau abgetönt. In wirksamster Weise sind die dunkeln Massen der Gebäude, das kahle Baum- und Buschwerk gegen die Schneeflächen abgesetzt, hin und wieder, will uns bedünken, mehr der malerischen Wirkung zu Liebe, als der wirklichen Erscheinung entsprechend. Wer den Erfurter Dom kennt, weiß dessen ungemein malerische Lage zu würdigen, nicht minder seine baulichen Reize, die durch die auf Rundbogen ruhende, im Halbkreis vorspringende Terrasse in wirksamer Weise gesteigert werden. Hier brauchte der Künstler nur zuzugreifen, um mit seinen Kunstmitteln ein ungemein fesselndes Architekturbild zu schaffen. — Schwieriger war die Aufgabe bei der Merseburger Baugruppe, die keinen so nahen Standpunkt zuläßt, um ein Gesamtbild der mächtigen Anlage von Dom und Schloß zu erhalten. Mannfeld hat den Standpunkt vor der Saalebrücke gewählt, die sich in drei Bogen über dem Flusse wölbt. Sie giebt als dunkle Masse in der Mitte des Bildes den Ton an. Ueber ihr erhebt sich die vieltürmige Baugruppe, in einen silberigen Dunst getaucht und nur in den allgemeinen Umrissen gekennzeichnet. Der leider etwas eintönige Vordergrund mit der eisbedeckten Saale bietet in der von dem Turm der Thomaskirche überragten Häusergruppe der Vorstadt Neumarkt eine prächtige Kulisse, welcher jenseits der Saale das hohe, mit Pappeln besetzte Ufer und die zum Schloßthor hinaufführende steinerne Treppe entspricht.

⁂ **Der englische Maler J. E. Millais** hat für zwei Landschaften von dem Londoner Kunsthändler C. Wertheimer den Preis von 9000 Pfd. Sterl. (189000 Mk.) erhalten.

⊙ **Professor Wilhelm Hecht** in Wien hat im Verlage von W. Aumüller in München und Stiefbold & Co. in Berlin ein Bildnis des Kaisers Friedrich in halber Figur erscheinen lassen, welches er vor etwa einem Jahre

nach dem Leben radirt hat. Der damalige Kronprinz hat dem Künstler im Atelier seiner erlauchten Gemahlin, welche bekanntlich die Kunst der Malerei und der Plastik übt, mehrere Male gesessen. Auf der Radirung blickt uns das Antlitz des jetzigen Kaisers so entgegen, wie in den glücklichsten Tagen seiner Gesundheit. In vorn auseinander geschlagener Uniform, unter welcher die weiße Weste sichtbar ist, sitzt der hohe Herr in leichter, ungezwungener und doch imponirender Haltung in einem Lehnstuhl, auf dessen linker Seitenlehne linker Arm und Hand ruhen. Es ist dem Künstler gelungen, mit einfachen Mitteln eine volle plastische Wirkung des Hauptes zu erzielen und daneben ebenso stark das koloristische Element zu betonen. Das Blatt bildet ein würdiges Seitenstück zu Hechts Porträtradirungen Kaiser Wilhelms, Bismarcks und Moltke's.

Preisverteilungen.

* **Die k. k. Akademie der bildenden Künste in Wien** hat in diesem Jahre zwei Reichelsche Preise zur Verteilung zu bringen gehabt, weil 1887 der für einen Maler bestimmte Preis unverteilt geblieben war. Dieser fiel nun dem Historienmaler Joh. B. Krämer für sein großes Bild: „Die Kreuzabnahme“ zu. Den andern, für einen Bildhauer bestimmten Preis trug Hans Bitterlich, der Sohn des verstorbenen Rahl-Schülers Eduard Bitterlich, für seine lebensgroße Gipsgruppe „Mutterliebe“ davon. Beide Werke sind auf der diesjährigen Jubiläumsausstellung im Wiener Künstlerhause ausgestellt. Von Bitterlichs reizvoller Gruppe werden wir demnächst eine Abbildung bringen.

Personalnachrichten.

*** **Zum ersten Sekretär des deutschen archäologischen Instituts** in Rom ist, wie schon früher gemeldet, Prof. Dr. Eugen Petersen ernannt worden. Die Stelle des zweiten Sekretärs, welche bisher Prof. Dr. Helbig eingenommen hatte, der in den Ruhestand getreten ist, wird von Dr. Hülsen kommissarisch verwaltet. Als Nachfolger Petersens in der Stelle des ersten Sekretärs am deutschen archäologischen Institut in Athen fungirt Dr. Dörpfeld, in der Stelle des zweiten Sekretärs Dr. Wolters, welcher längere Zeit mit Katalogarbeiten am Berliner Museum beschäftigt war.

Sammlungen und Ausstellungen.

* **Von der Jubiläumsausstellung im Wiener Künstlerhause**, welche sich eines regen Besuchs, namentlich in den Abendstunden, zu erfreuen hat, ist soeben der illustrirte Katalog erschienen. Dem gegen zwanzig Druckbogen starken Verzeichnis geht eine etwa 40 Seiten lange Einleitung voraus („Denkschrift“ heißt sie im Katalog), welche eine kurzgefaßte Geschichte der Wiener Kunst in den letzten vierzig Jahren enthält und mit einer Anzahl trefflicher kleiner Abbildungen von Hauptwerken österreichischer Architekten, Bildhauer und Maler illustrirt ist. Auch der Katalog selbst ist reich mit Illustrationen ausgestattet, welche teils nach Photographien, teils nach Originalzeichnungen der auf der Ausstellung vertretenen Künstler in Hochätzung ausgeführt sind. Das Ganze präsentirt sich sehr gediegen und geschmackvoll.

— **Aus Antwerpen.** In Belgien vollendet die Beförderung der schönen Künste in diesem Jahre ein Jahrhundert, und zwar ist es die altberühmte Kunststadt Antwerpen, welche die Säkularfeier ihrer Société d'encouragement des beaux-arts in diesem Sommer begeht. Da diese Gesellschaft ihre hauptsächliche Thätigkeit in Kunstausstellungen entfaltet hat, so wird sie auch ihr Jubiläum mit einer solchen feiern, zumal die in den Städten Antwerpen, Brüssel und Gent abwechselnde Jahresausstellung 1888 nach Antwerpen fällt. Die Internationale Kunstausstellung in Wien und das 100jährige Jubiläum der ersten Kunstausstellung in Bayerns Hauptstadt, welches mit einer großen Ausstellung im Münchener Glaspalaste begangen wird, bieten dem Unternehmen in Antwerpen erhebliche Schwierigkeiten, die deutsche Kunst auch dort in wünschenswerter Weise vertreten zu sehen. Doch ist es der lebhafte Wunsch der Gesellschaft zur Beförderung der schönen Künste, gerade die deutsche Kunst, die stets ein willkommener Gast auf den belgischen Ausstellungen war und die besonders durch die deutsche Abteilung der Ausstellung von 1885 einen bedeutenden Eindruck zurückgelassen hat, bei dieser festlichen Gelegenheit zu begrüßen. Auch die große deutsche Bevölkerung ist stolz darauf, die heimische Kunst auf der Ausstellung durch ihre Werke glänzen zu sehen. Um dies zu ermöglichen, hat die Gesellschaft solche Bedingungen gewährt, welche die Beteiligung der deutschen Künstler erleichtern, und den langjährigen Vertreter der Deutschen Kunstgenossenschaft auf den Ausstellungen des Auslandes, Maler Heinrich Deiters in Düsseldorf, ersucht, diese Beteiligung nach Kräften zu fördern und die Leitung derselben in die Hand zu nehmen. Die Ausstellung findet statt in dem ganz aus Stein und Eisen gebauten Industriepalast, und zwar in der Weise, daß die deutschen Werke ebenso wie 1885 in eignen Räumen zusammen ausgestellt werden.

*** **Franz von Defregger** wird die internationale Kunstausstellung zu München mit einem großen Geschichtsbilde „Andreas Hofer vor der Schlacht am Berge Isel“ (25. Mai 1809) beschicken.

*** **Unter dem Namen „Museo Leonino“** hat Papst Leo XIII. die Errichtung eines Museums im Vatikan beschlossen, in welchem die hervorragendsten Kunstgegenstände und ethnographischen Objekte der vatikanischen Ausstellung vereinigt werden sollen.

A. R. **Der Münchener Landschaftsmaler Hans Bartels**, ein junger Künstler, welcher sich erst seit wenigen Jahren durch seine keck hingeworfenen, mit breitem, flüssigem Pinsel ausgeführten Aquarelle nach Motiven von Rügen und der Ostseeküste bekannt gemacht hat und für dieselben auf der Berliner Jubiläumsausstellung mit der kleinen goldenen Medaille ausgezeichnet worden ist, hat in Schulte's Kunstsalon in Berlin eine Ausstellung von etwa hundert Aquarellen, teils bildmäßig durchgeführten Blättern, teils Studien und Skizzen veranstaltet, aus denen wir eine hohe Meinung von den technischen Fertigkeiten des Künstlers gewinnen. Bei aller realistischen Schärfe der Auffassung weiß er seinen Bildern durch eine wirkungsvolle, von seiner und sorgsamer Beobachtung zeugende Beleuchtung einen hohen poetischen Reiz zu verleihen, der sich nicht selten zum Majestätischen steigert. Das gilt insbesondere von den großen Aquarellen „Fischerdorf an der holländischen Küste“ bei mattem Sonnenlicht, welches den Nebel und den Wasserdunst zu durchdringen sucht, „Ansicht von Arkona auf Rügen“ und „Fischverkauf an der holländischen Küste“. Die Studien und Skizzen behandeln teils nordische Strandmotive, architektonische Interieurs, Straßen und Plätze mit Staffage, teils ähnliche Motive aus Italien, aus Verona, Venedig, Chioggia, Lerici, Capri u. s. w. Spricht sich in letzteren auch die Individualität des Künstlers noch nicht so scharf aus wie in den Studien aus dem Norden, so sind doch auch die Früchte der italienischen Reise durch geistvolle Lebendigkeit des malerischen Vortrags ausgezeichnet. — In derselben Ausstellung sind gegenwärtig drei Landschaften von Oswald Achenbach zu sehen, welche besonders deswegen bemerkenswert sind, weil ihnen Motive aus der nächsten Nähe des Künstlers, der Rheingegend, zu Grunde liegen. Die eine, eine höchst pittoreske Mondscheinlandschaft zur Winterszeit, zeigt die Partie des Flusses mit der Pfalz gegenüber von Caub, ein düsteres Stimmungsbild ohne jede Staffage, nur belebt durch das bleiche Licht des Mondes, das mit den Wolken kämpft, und die glühenden Augen einer Lokomotive, die am rechten Ufer den Schienenweg entlang braust. Die zweite Landschaft schildert einen Ausschnitt des Rheins beim Lurleifelsen an einem gewitterschwülen Sommerabend, die dritte eine Waldgegend bei Brühl mit einer lustigen Sängergesellschaft und ihren Damen. — L. Knaus hat sein neuestes Bild ausgestellt: eine alte Botenfrau, die zur Herbsteszeit mit dem Tragekorb auf dem Rücken über die kahlen Felder schreitet, und in der Charakteristik des Kopfes jene Meisterschaft entfaltet, welche er in den letzten Jahren mehrfach an solchen typischen Figuren aus dem Volke bewährt hat. — Im übrigen sind noch eine augenscheinlich von Courbet beeinflußte Juralandschaft zur Novemberzeit von dem Schweizer Rüdisühli und ein Bildnis des bayerischen Ministers von Lutz von A. v. Wierusz-Kowalski bemerkenswert, welchen der Künstler in der üblichen Jägertracht auf der Gemsenjagd in einer

Einöde des bayerischen Hochgebirges, auf dem Herzogenstand beim Heimgarten dargestellt hat.

Vermischte Nachrichten.

A. G. **Ein neues Gemälde von Semiradski.** Dieser Tage gelangte in Petersburg ein neues Gemälde des bekannten russischen Malers, Professor Semiradskij, zur Ausstellung. Das Kunstwerk hat die Aufmerksamkeit der weitesten Kreise auf sich gelenkt. Es zeichnet sich durch Lebenstreue, Frische und plastische Darstellung aus. Wie in seinen früheren großen biblischen und historischen Gemälden, welche seinem Namen so rasch einen Platz in der Reihe der besten Künstler Rußlands gesichert haben, hat Semiradski auch in diesem seinem neuesten Gemälde: „Chopin bei dem Fürsten Radziwill", es verstanden, durch Kraft und Leben das Auge des Beschauers zu fesseln. Das Bild, welches eine nicht sehr große Leinwand ausfüllt, stellt eine Gruppe von fünfzehn Personen dar, Männer und Frauen, stehend und sitzend; den Mittelpunkt bilden: Chopin — ein hübscher Jüngling, voll Lebhaftigkeit und Begeisterung, Fürst Anton Radziwill, dessen zwei Töchter und Frau, endlich Alexander v. Humboldt. Alle diese Hauptfiguren sind an und für sich durch die meisterhaft gezeichneten Porträts von hohem Interesse. Sie sind von dem Lichte des in der Mitte des Zimmers hängenden Kronleuchters wirkungsvoll beleuchtet. Von den Hauptfiguren entfernt und ein wenig im Schatten befinden sich, meisterhaft gruppirt, die Gäste des Fürsten Radziwill, welche geladen wurden, um das Spiel des genialen Musikers mitanzuhören; rechts blickt man durch die geöffnete Thür in eine Zimmerflucht. Die Möbel, die Kostüme und die ganze Einrichtung des Saales sind hell, fein und stilgetreu gezeichnet. Trotz der für die Dimensionen des Gemäldes verhältnismäßig großen Anzahl von Figuren ist doch die Haltung aller eine sehr freie und bequeme. Alexander v. Humboldt und eine der Komtessen Radziwill, welche hinter dem Lehnsessel des Vaters steht, sind von dem Spiele Chopins wirklich, mächtig hingerissen. Sie lauschen den Tönen, welche der Meister dem Klavier entlockt. Von den übrigen Zuschauern und Zuschauerinnen teilen nicht alle diese Schwärmerei für das begeisternde Spiel Chopins. Die Gesichter der alten Damen drücken größtenteils Gleichgiltigkeit aus; einige von den jungen Fräuleins sind nachdenkend; aber man glaubt zu sehen, daß nicht das Spiel des Komponisten sie in Nachdenken versetzt, sondern daß sie an ganz andere Dinge denken. Rechts plaudern zwei junge Leute sehr lebhaft miteinander, links — ist ein Alter eifrig damit beschäftigt, eine Prise Schnupftaback zu nehmen. Eine Fülle ähnlicher Details beleben die reizvolle Darstellung.

*** **Die Stätte des alten Sybaris**, welche seit einiger Zeit das Ziel systematischer Nachforschungen war, soll nunmehr aufgefunden worden sein.

— **Der Verein Düsseldorfer Künstler** zu gegenseitiger Unterstützung und Hilfe hat in Betreff der Verwendung des Ueberschusses aus den Einnahmen der Kunsthalle beschlossen, dem Beschluß der Stadtverordnetenversammlung, den Reservefonds der Kunsthalle auf 36000 Mk. zu erhöhen, nicht zuzustimmen, sondern den Ueberschuß zu einem Ausstellungsfonds zu sammeln, welchen die Künstlerschaft wegen der vielfachen Anforderungen auf diesem Gebiete nicht wohl entbehren könne. Die Höhe des Reservefonds mit 30000 Mk. wurde bei der günstigen Finanzlage der Kunsthalle als genügend erachtet.

* **Die Enthüllung des Maria-Theresia-Denkmals in Wien** ist nun definitiv auf den 13. Mai d. J. festgesetzt. Aus Anlaß dieses Ereignisses findet eine von einem Spezialkomitee veranstaltete Ausstellung von Kunstgegenständen aus der Zeit der großen Kaiserin im Oesterreichischen Museum statt, deren Reinerträgnis wohlthätigen Zwecken zugewendet werden soll. Den zahlreichen Anmeldungen zufolge verspricht die Ausstellung sehr interessant zu werden.

Vom Kunstmarkt.

*** **Zwei ausgezeichnete Werke des französischen Bildhauers Pigalle**, die sich im Besitze seiner Nachkommen erhalten hatten, sind kürzlich in Paris versteigert worden. Das eine ist die Marmorstatuette „Das Kind mit dem Vogel" (1784 ausgeführt), welche 19000 Frs. erzielte, das andere eine braun patinirte Bronzefigur „Das Kind mit dem Käfig", für welche 9500 Frs. bezahlt wurde. Letztere existirt in mehreren Exemplaren. Ein Gemälde von Chardin, eine Ecke seines Ateliers darstellend, wurde in derselben Versteigerung für 8000 Frs. verkauft.

* **Von der Sammlung Eggers**, welche, wie bereits gemeldet, in Wien am 25. April und an den folgenden Tagen zur Versteigerung gelangt, ist soeben im Verlage des Auktionators, H. O. Miethke, ein reich illustrirter Katalog erschienen, welcher zu den prächtigsten Werken der modernen Katalogliteratur gerechnet werden muß. Sämtliche Hauptbilder der erlesenen Galerie moderner Meister werden uns darin teils durch treffliche Radirungen von Schülern Ungers (Krostewitz, Alphons u. a.), teils durch vorzüglich gelungene Zinkotypien aus der weltbekannten Anstalt von Angerer & Göschl vorgeführt. Auch typographisch ist das sorgfältig redigirte Verzeichnis ein Meisterwerk. Auf die Sammlung kommen wir zurück.

*** **Die Versteigerung einer Sammlung moderner französischer Gemälde** aus dem Besitze eines Herrn Poidatz, welche Mitte März zu Paris stattfand, ist insofern von Interesse, als sie den gegenwärtigen Stand der Preise, welche für Bilder neuerer französischer Maler gezahlt werden, kennzeichnet. Nach einer Korrespondenz der „Vossischen Zeitung" erreichten die höchsten Preise: „Ufer der Oise" von Daubigny, 2500 Frs.; „Seestück" von Dupré, 2000 Frs.; „Schafherde" von Jacque, 3075 Frs.; „Der Hofnarr" von Roybet, 3000 Frs.; „Stillleben" (einige alte silberne Gefäße) von Vollon, 1005 Frs.; „Ansicht von Venedig" von Ziem, 4000 Frs.; „Morgenlandschaft" von Chintreuil, 1850 Frs.; Landschaft von Corot, 3500 Frs.; „Sonnenuntergang" von demselben, 2550 Frs.; „Die Wilddiebe" von Courbet, 3300 Frs.; „Die Brücke von Mantes" von Daubigny, 13000 Frs; Landschaft von Dupré, 4900 Frs.; „Ein junges Mädchen, sich die Haare flechtend" von Henner, 4000 Frs.; „Massacre in einer Kirche" (Hugenottenzeit) von Isabey, eines seiner besten Bilder, datirt 1868, 12000 Frs.; „Die Schafschur" von Millet, 13100 Frs.; „Das Gänsemädchen", Pastell von demselben, 5000 Frs.

Inserate.

Die „Allgemeine Zeitung“

(mit wissenschaftlicher Beilage und Handelszeitung)



früher in Augsburg erschienen

ist in Deutschland und Oesterreich durch die Postanstalten für 9 Mark vierteljährlich (6 **Mk. für die 2 letzten Monate, 3 Mk. für den letzten Monat des Quartals**) zu beziehen. Preis bei direkter Versendung unter Streifband monatlich 4 Mark (M. 5. 60 für die anderen Länder des Weltpostvereins).

Quartalpreis bei wöchentl. Versendung im Weltpostverein M. 12.

Probenummern nebst neuestem Quartal-Register gratis.

Leitartikel, wissenschaftliche und handelspolitische Aufsätze ꝛc. ꝛc. in Nr. 80 bis 86.

Pobedonoszews Antwort. — Zur Lage in Spanien. — Der Kriegsrubel und der Friedensrubel. — Das stehende Heer und die Landwehr in Oesterreich-Ungarn und in Deutschland. (I./II.) — Die deutsch-französische Sprachgrenze im Elsaß. — Zur Lage in Spanien.

Naturwissenschaftliche Forschungen der Gegenwart. Von Albrecht Rau. (IV, 3.) — Zur heutigen Ausgestaltung der Entwicklungslehre. Von E. P. Evans. — Karl Bartsch. Von Fr. Meyer. von Waldeck. (III/IV.) — Die Briefe und Berichte Emin Paschas. — Vale Imperator! Von F. Dahn. — An Kaiser Friederich. Kon F. Dahn. — Bewegungen in der Philosophie der Gegenwart. Von R. Eucken. — Erinnerungen an Goethes Enkel. Von Graf G. Kuun. — Aus der Minnesänger-Zeit in Bayern. — Erinnerungen an Alfred Meißner. Von L. Herbert. (V.)

Aufträge für Streifbandsendungen an die
Expedition in München.

ZEICHNUNGEN VON REMBRANDT VAN RIJN, herausgegeben von einer Vereinigung von Kunstfreunden unter Leitung von Dr. F. Lippmann. Nachbildungen in Lichtdruck, erste Folge von vier Lieferungen von ungefähr je 50 Blatt zu 100 Mark per Lieferung. Die ersten Lieferungen werden die Zeichnungen des Meisters im *Königl. Kupferstich-Kabinet zu Berlin* und in den Sammlungen der Herren *J. P. Heseltine* und *Seymour Haden* in *London* enthalten.

Prospekte durch die Herren

AMSLER & RUTHARDT, Berlin W.
Behrenstrasse 29a.

Subskription und Auslieferung ebendaselbst.

Die **Ad. Braun'schen Musterbücher** der soeben vollständig gewordenen Photographiewerke **„Dresdner Galerie“** und **„Londoner Nationalgalerie“** sowie aller früheren Ad. Braun'schen grossartigen Verlagswerke versendet auf Wunsch zur Durchsicht

Leipzig, Langestr. 23. Kunsth. **Hugo Grosser.**

Kunsthandlung Hugo Grosser, Leipzig. Schnellste Besorgung aller Photographien und sonstiger Kunstsachen des In- und Auslandes, namentlich der schönen und billigen **Italienischen Photographien. Kataloge. Auswahlsendungen. Einrahmungen.** (4)

Gemälde alter Meister.

Der Unterzeichnete kauft stets hervorragende Originale alter Meister, vorzüglich der niederländischen Schule, vermittelt aufs schnellste und sachverständigste den Verkauf einzelner Werke, wie kompl. Sammlungen und übernimmt Aufträge für alle grösseren Gemäldeauktionen des In- und Auslandes.

Berlin, W.,
Potsdamerstrasse 3. (9)

Josef Th. Schall.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Populäre Aesthetik
Von
C. Lemcke.
5. verbesserte und vermehrte Auflage
geb. 11 Mark.

HOLBEIN UND SEINE ZEIT.
Von **Alfred Woltmann.**
Zweite, umgearbeitete Auflage.
Mit vielen Illustrationen.
geb. 15 Mark 50 Pf.

Carl Triepel
KUNSTHANDLUNG, BERLIN
Jerusalemerstr. 13, am Dönhofsplatz.
Gemälde und Handzeichnungen
alter Meister.
(20)

Th. Salomons Kunsthandlung, Dresden,
Waisenhausstr. 28.

Kauft und übernimmt den Verkauf wertvoller Originalgemälde, alter und neuer Meister. Handzeichnungen, Aquarelle und Kupferstiche. — Aufträge für obige Kunstwerke werden erbeten. Bedingungen höchst kulant. (13)

Modellirwachs

empfiehlt die Wachswarenfabrik
Joseph Gürtler,
Düsseldorf. (6)

Internationale
Chalkographische Gesellschaft.

Wegen Todesfall können wir eine Subskription annehmen. Reflektirende belieben sich dieserhalb zu wenden an die Kunsthandlung von

Amsler & Ruthardt
Berlin W., Behrenstrasse 29a.

Kunst- und Kunstgewerbe.

Unser soeben erschienener

Katalog 59

enthält u. a. eine gediegene Auswahl von Büchern und Stichen aus dem Gebiet der Kunst u. des Kunstgewerbes, sowie eine mehrere hundert Nummern starke Abteilung:

Illustrirte Werke des XV., XVI. und XVIII. Jahrhunderts

Dieses 1800 Nrn. umfassende Bücher-Verzeichnis versenden wir, nur auf Verlangen, gratis und franko.

München,
Ludwig Rosenthals Antiquariat.

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig.

Schulausgabe
der
Kunsthistorischen Bilderbogen
auch unter dem Titel
Bilderatlas zur Einführung
in die
Kunstgeschichte
von
Richard Graul.

104 Seiten. gr. 4. mit 489 Abbildungen.
Mit einem **Textbuch** (7 Bog. gr. 8.) geb.
Preis 5 Mark.
Der Bilderatlas allein kostet geb.
M. 3. 60.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von August Pries in Leipzig.

23. Jahrgang. 1887/88.

Kunstchronik

Nr. 27. 12. April.

Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

Herausgeber:

Carl v. Lützow und Arthur Pabst

Wien Theresianumgasse 25. Köln Kunstgewerbemuseum.

Expedition:

Leipzig: E. A. Seemann, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. Kühl, Jägerstr. 73.

Die Kunstchronik erscheint von Oktober bis Ende Juni wöchentlich, im Juli, August und September nur aller 14 Tage und kostet in Verbindung mit dem Kunstgewerbeblatt halbjährlich 6 Mark, ohne dasselbe ganzjährlich 8 Mark. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler in Leipzig, Wien, Berlin, München u. s. w. an.

Die Manesse'sche Liederhandschrift.

Eine fröhliche Kunde durchläuft unsere Zeitungen. Die berühmte Pariser Liederhandschrift, welche über zweihundert Jahre Deutschland entfremdet war, soll der alten Heimat zurückgegeben werden. Der Rührigkeit und der diplomatischen Kunst des Straßburger Buchhändlers Trübner ist es gelungen, mit der Verwaltung der Pariser Nationalbibliothek ein Tauschgeschäft abzuschließen, wonach die letztere in den Besitz wichtiger, von dem berüchtigten Bücherdieb und Bibliothekar Libri ihr geraubter Codices wiedergelangt, dagegen die Manesse'sche Handschrift an Trübner abtritt. Sicherem Vernehmen nach hat der Bundesrat dieselbe der Trübnerschen Buchhandlung abgekauft und ihre Rückgabe an die Heidelberger Bibliothek beschlossen. Die „Rückgabe" setzt voraus, daß das kostbare Denkmal altdeutscher Dichtung bereits früher Eigentum der Heidelberger Bibliothek gewesen sei. Das steht nun freilich kaum fester, als das Anrecht des Züricher Ritters und Ratsherren Rüdiger Manesse auf die Sammlung der Lieder. Wir wissen nur, daß die in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts auf alemannischem Boden (Zürich? Konstanz?) geschriebene und mit Bildern geschmückte Handschrift seit dem Ende des 16. Jahrhunderts vielfach wanderte, zuletzt (1607) in Heidelberg gesehen wurde und ein Menschenalter später in Paris auftauchte. Jedenfalls muß die gangbare Ansicht, auch die Liederhandschrift gehöre zu den von Tilly 1622 geraubten Schätzen der Heidelberger Bibliothek, in das Reich der Fabeln zurückgewiesen werden. Das haben schon Jakob Grimm und Moritz Haupt dargethan. Den Bibliophilen und Archivaren überlassen wir es, in das Dunkel der äußeren Geschichte der Handschrift Licht zu bringen, falls überhaupt das Dunkel noch aufgehellt werden kann, was aus mannigfachen Gründen bezweifelt wird. Unbeirrt bleibt der innere Wert der Handschrift, ungetrübt unsere Freude darüber, daß wir dieselbe wieder besitzen und daß sie fortan unter den Kostbarkeiten der Heidelberger Bibliothek in erster Reihe prangen soll. Denn mag auch der Besitztitel Heidelbergs vielleicht juristisch anfechtbar sein, so gilt es doch als selbstverständlich, daß das sangesreiche Heidelberg, welches an der Wiege unserer romantischen Kunst und Dichtung stand, die würdigste Stätte bildet, wo das wiedergewonnene schönste Denkmal der Minnesängerpoesie niedergelegt werden kann. Vox populi, vox dei, hat sich vielfach als ein trügerisches Wort erwiesen, diesesmal aber sich bewährt. Wir leben gerade nicht in einem neidlosen Zeitalter. In jedem anderen Falle hätte sich gewiß bitterer Streit erhoben, wer den neu erworbenen Schatz besitzen solle. In Bezug auf die Manesse'sche Handschrift ist es niemand eingefallen, das man möchte sagen moralische und seit Menschengedenken anerkannte Anrecht Heidelbergs in Zweifel zu ziehen.

Vom litterarischen Standpunkte ist die Handschrift schon längst eingehend geprüft und gewürdigt worden. Zuletzt hat noch Apfelstedt in der Germania (XXVI. Band) die Bestandteile, aus welchen sie zusammengesetzt ist, genau untersucht. In den jüngsten Jahren sind ihr auch Kunsthistoriker nahe getreten. Rahn behandelte in seinen Kunst- und Wanderstudien in der Schweiz (S. 78—109) mit gewohnter Gründlichkeit

die Pariser Liederhandschrift und versuchte namentlich die verschiedenen Hände, welche bei der Ausschmückung derselben thätig waren, schärfer zu scheiden. Von neuem wurde die Aufmerksamkeit auf die künstlerische Ausstattung der Liederhandschrift gelenkt, als die großherzoglich badische Regierung bei Gelegenheit des Heidelberger Universitätsjubiläums eine vollständig getreue Nachbildung, ein vollkommenes Facsimile als Geschenk der Hochschule überreichte. Die Regierung, stets in hochherziger Weise bereit, gediegene kunstwissenschaftliche Studien zu fördern, that noch mehr. In ihrem Auftrage gab Professor Fr. X. Kraus die Miniaturen der Handschrift in unveränderlichem Lichtdrucke heraus [1]). Sie betraute mit der Aufgabe die bewährteste Kraft, welche das badische Land besitzt. Kraus hat durch seine Ausgaben der Reichenauer Wandgemälde, des Trierer Egbertcodex bewiesen, wie vortrefflich er solche Arbeiten zu leiten versteht. Die gleiche Sorgfalt und Umsicht, den feinen kritischen Sinn und die historische Gelehrsamkeit dürfen wir auch von seinen „Miniaturen der Manesse'schen Handschrift" rühmen. In einer knappen Einleitung giebt er genaue Nachricht über die Geschichte und die Beschaffenheit des Codex, erörtert die wahrscheinliche Entstehung des Bilderschmuckes und prüft den künstlerischen Wert der Miniaturen. Von diesen wird das Bild König Wenzels in vollem Farbenschmuck, alle anderen Bilder in gutem Lichtdrucke, welcher wenigstens über die Komposition, die Zeichnung genügende Auskunft giebt, vorgeführt. So verfügt die Detailforschung von nun an über eine sichere Grundlage. Nachdem Rahn, welchem sich Kraus im wesentlichen anschließt, den Anteil mehrerer Hände an der Ausführung der Miniaturen nachgewiesen hat, bleiben noch folgende Fragen zu erörtern übrig. In welchem Verhältnisse stehen die Bilder zum Texte? Illustriren sie denselben im wahren Sinne des Wortes, oder sind es bloße Titelbilder, bei deren Anordnung der Maler sich um den besonderen Inhalt der Lieder nicht kümmerte? Dadurch wird der Kompositionswert der Miniaturen bestimmt. Sind die Bilder erst für die Pariser Handschrift erfunden worden oder stammen sie aus einer älteren Vorlage? Originale oder Kopien? Und im letzteren Falle, einfache Kopien oder Varianten? Danach steigt oder fällt die kunsthistorische Bedeutung der Handschrift. Beide Fragen können nur im Zusammenhange erörtert und gelöst werden. Leichter wäre die Lösung, wenn wir ähnlich wie von illustrirten Psaltern und Evangeliarien auch von den illustrirten Liederhandschriften mehrere Familien besäßen, so daß wir im stande wären, die einzelne Handschrift der einen oder der andern Familie einzuordnen. Leider fehlen bei der Seltenheit von Bilderhandschriften der Minnesänger die rechten Handhaben zur Vergleichung. Am wichtigsten ist die Weingarter Liederhandschrift. Sie hat denselben Inhalt, ist nahezu zur selben Zeit und auch örtlich in der Nähe des Pariser Codex entstanden. In einer ausführlichen Besprechung der Manesse'schen Liederhandschrift im Repertorium für Kunstwissenschaft (XI. Band, 3. Heft) habe ich die Bilder der beiden Handschriften verglichen. Neun Miniaturen sind in beiden Handschriften fast identisch, so daß an eine Abhängigkeit der Pariser Handschrift von der (etwas älteren) Weingarter nicht gezweifelt werden kann. (Ob sich auch die Farben decken, bin ich augenblicklich außer Stande, festzustellen.) Sieben Miniaturen machen den Eindruck, als ob sie Erweiterungen der Bilder im Weingarter Codex wären. Alle anderen Bilder der Manesse'schen Handschrift sind unabhängig von der Weingarter entstanden und können auf keine bisher bekannte Vorlage zurückgeführt werden. Sie müssen also vorläufig als Originale gelten. Gerade diese letztere Kategorie zeichnet sich durch eine größere Lebendigkeit der Schilderung, eine reichere Scenerie aus und schöpft teils aus dem Texte, teils aus dem Leben der Minnesänger die Gegenstände der Darstellung. So weit Stichproben ein Urteil gestatten, haben wir es nur in seltenen Fällen mit unmittelbaren Textillustrationen zu thun. Vorwiegend holte sich der Künstler aus dem Liede nur die allgemeine Anregung zum Bilde, welches er dann selbständig nach malerischen Grundsätzen weiterführte. Scharf müssen wir zwischen dem Entwurfe und der Ausführung unterscheiden. Das weniger günstige Urteil, welches bisher über den künstlerischen Wert dieser Miniaturen gefällt wurde, nimmt von der Ausführung den Ausgangspunkt. Diese erscheint allerdings ziemlich handwerksmäßig, fast plump. Man möchte glauben, daß es dem Illuminator wesentlich nur um rasche Vollendung der Arbeit zu thun war. Anders lautet das Urteil, wenn man bloß die Komposition in Betracht zieht. Vielleicht hat nicht derselbe Künstler, welcher die Bilder entwarf, dieselben auch ausgeführt, jedenfalls seine ganze Kraft und Tüchtigkeit bei der Komposition schon erschöpft, nichts von Eifer und Liebe für die Ausführung übrig behalten. Den Abschiedsscenen, den Schilderungen des Auszugs zur Jagd u. s. w. kann man das erfolgreiche Streben nach einem empfindungsvollen wahren Ausdruck, nach lebendiger Erzählung nicht absprechen. Und wäre es ein Wunder, wenn ein Maler des 14. Jahrhunderts, welcher wenig vorbereitet, überrascht, in eine neue Welt gestellt wird, in der Ausführung hinter der guten Absicht zurückbliebe? Er befand sich in einer ähnlichen Lage, wie der antike Künstler, welcher plötzlich

---

1) Straßburg. K. J. Trübner 1887. Folio.

christliche Ideen verkörpern mußte. Für profane Schilderungen in der Art der Minnelieder besaß der Illuminator keine Vorlagen, welche Auge und Hand leiteten. Hier war er auf seine eigene Kraft angewiesen, mußte fast ausschließlich aus seiner persönlichen Phantasie schöpfen. Daher stammt das Ungelenke und Unzureichende der Ausführung. Es wäre eine lohnende Aufgabe für die Forschung, einmal die profanen Bilderhandschriften des späteren Mittelalters im Zusammenhange zu betrachten und ihr Verhältnis zu den kirchlichen mit Miniaturen gezierten Handschriften zu prüfen. Man würde gewiß finden, daß die Maler in den ersteren gleichsam wieder in die Anfänge ihrer Kunst zurückversetzt wurden und die richtige künstlerische Sprache, den wahren Ausdruck nur langsam und allmählich erlernten. Man würde wahrscheinlich auch entdecken, daß der Bilderschmuck derselben anderen Kreisen entstammt als die Miniaturen der Psalter, der Evangeliarien und der anderen streng kirchlichen Handschriften.

A. Springer.

Marcel Dieulafoy's Ausgrabungen in Persien.

Die persische Kunst ist seit dem achtzehnten Jahrhundert zu wiederholten Malen der Gegenstand eifriger Nachforschung gewesen. Chardin, Niebuhr, Ker-Porter, Texier, Flandin, Coste und Fergusson erwarben sich auf diesem Gebiete namhafte Verdienste. Auch in jüngster Zeit hat der Eifer nicht nachgelassen, namentlich galt er der persepolitanischen Trümmerstätte. Vor etwa zehn Jahren erfolgten umfassende photographische Aufnahmen im Auftrage des Deutschen Reiches; sie erschienen 1882 in zwei großen Bänden. Seit 1881 endlich hat Marcel Dieulafoy die Kunst der Achämeniden von neuem untersucht und auf wiederholten Reisen nach Persien seine Studien auch auf die Denkmäler von Susa ausgedehnt. Die Resultate dieser Bemühungen liegen nahezu vollständig vor in vier Foliobänden unter dem Titel: L'art antique de la Perse (Paris, Ve. A. Morel & Cie., Des Fossez & Cie, Successeurs) und in einigen Aufsätzen, welche die Revue Archéologique und die Gazette des beaux-arts veröffentlicht hat. Wir behalten es uns vor, in der „Zeitschrift" auf einzelne der von dem französischen Forscher aufgeworfenen Fragen des näheren einzugehen; denn die Schlüsse, welche er aus dem vergleichenden Studium der wiedergewonnenen Monumente folgerte, und seine Ansichten über die Anfänge der griechischen Stilformen erheischen jedenfalls eine sorgfältige Nachprüfung. Auffällig ist es, daß die unzweifelhaften Thatsachen, welche Dieulafoy der Kunst und Wissenschaft darbietet, in der deutschen Fachpresse selbst nicht die gebührende Berücksichtigung gefunden haben. Wir machen an dieser Stelle auf die bemerkenswerten Resultate der Ausgrabungen in Susa aufmerksam.

Die Engländer Williams und Loftus waren die ersten, welche die Ruinen von Susa auf die Trümmer eines Palastes hin untersuchten, den Artaxerxes Mnemon (402—362 v. Chr.) errichtet hatte. Aber sie gelangten nicht weiter als zu der Bestimmung des Palastes ganz im allgemeinen, und nur wenig förderten sie zu Tage: ein paar Inschriften und geringfügige Dekorationsteile.

Erst Dieulafoy war so glücklich, den wahren Eingang des Palastes zu entdecken, und zwar gerade dort, wo ihn die beiden englischen Reisenden nicht vermutet hatten. Der Eingang, zu dem mächtige Treppenanlagen führten, wurde von zwei Pylonen gebildet, welche ein breiter Ziegelfries ziert mit der Darstellung von weiß-gelb und grün bemalten Löwen auf türkisblauem Grund. Der ganze Bau erhob sich auf einer großen 26 Meter hohen Plattform und wurde auf drei Seiten von Mauern umschlossen. Dicht bei den Pylonen stieß man gleichfalls auf bemalte und emaillirte Ziegel. Es gelang, aus den Fragmenten einzelne Gestalten schreitender Krieger von anderthalb Meter Höhe zusammenzusetzen, zwölf wurden rekonstruirt und bilden nächst dem erwähnten Löwenfries die wertvollsten Fundstücke aus Susa. Es sind medische Bogenschützen in reicher Gewandung mit Köcher, Bogen und Speer, den sie wie präsentirend vor sich halten, der eine wie der andere in strenger Regelmäßigkeit. Aber wie ist es zu erklären, daß der Unterbau des Palastes sie barg? Zudem, ist der Archaismus ihrer Erscheinung nicht minder auffällig? Offenbar gehörten sie gar nicht zu dem Palaste des Artaxerxes Mnemon, sondern rühren von einem älteren Baue her. Diese Konjektur fand eine feste Stütze in der Inschrift im Thronsaal (Apadana), welche dieser Fürst errichtete, und die uns berichtet, daß er die Stelle eines unter Artaxerxes Makrocheir, dem Großvater des Aratazerxes Mnemon, vom Feuer zerstörten Saales des Darius einnahm. So erklärt es sich, wie uns dies vorzügliche Werk persischer Ziegelmalerei in den Substruktionen des späteren Palastes erhalten werden konnte, ganz ebenso wie archaische Bildwerke, welche letzthin auf der Akropolis zu Tage gefördert wurden, dem Athenatempel angehörten, welchen die Perser einst zerstört hatten. Übrigens hat Dieulafoy an gleicher Stätte eine dreisprachige Inschrift gefunden, welche den Namen des Darius trägt. Noch andere Werke der persischen Kunst um 500 v. Chr. sind entdeckt worden, während sich in der Anlage des Mnemonpalastes gewisse Besonderheiten bemerkbar machen, deren genaue Darlegung uns Dieulafoy hoffentlich im fünften Bande seines großen Werkes

(les fouilles de Suse) geben wird. Ein paar Daten sind geeignet, unsere Vorstellung von der Pracht und Größe des Palastes zu verdeutlichen. Er bedeckte mehr als 100 Hektaren und muß eine gewaltige Höhe, wie die persepolitanischen Werke, gehabt haben, denn die Säulen, deren Durchmesser anderthalb Meter betrug, ragten 19 Meter empor; ihre phantastischen Kapitelle ähneln denen, die wir aus den Funden von Persepolis kennen: sie zeigten Tierleiber und trugen leichtes Holzgebälk; ihre Basen erinnern an ionische Bildungen. Die Thore waren von Holz und, wie in Balawat, nur einfacher, mit Metall bekleidet. Reiche emaillirte Ziegelfriese schmückten die Wände.

Auffällig erinnern gewisse Formen an die bei den ionischen Griechen übliche Behandlung. Dieulafoy legt auf sie großen Wert; im dritten Teile seines Werkes, der von der persepolitanischen Bildnerei umständlich handelt, hat er einen Vorgeschmack seiner Art, wie er das Verhältnis zu der Kunst der ionischen Griechen auffaßt, gegeben. Aber die Frage nach der Rückwirkung griechischer Kunst auf Asien, dem sie so viele formelle Elemente dankt, ist noch zu jung, begegnet noch so manchem gutbegründeten Zweifel, daß wir ihre Erörterung den Archäologen — von denen bisher unseres Wissens nur Benndorf in seinem lykischen Werke die Publikation Dieulafoy's eingehender berücksichtigt hat — nicht dringend genug anempfehlen können. L. U. A.

Ein Farbenholzschnitt nach der heiligen Justina von Moretto im Belvedere zu Wien.

Hermann Paar, den man unbedingt unter die strebsamsten und begabtesten Wiener Xylographen zählen kann, hat soeben mit kaiserlicher Unterstützung eine Arbeit vollendet, welche als köstliche Frucht vieljährigen, unermüdlichen Fleißes bezeichnet und gerühmt werden muß. Es handelt sich um die xylographische Nachbildung einer Perle der Belvederegalerie, der heiligen Justina von Moretto, eines Werkes von feinster Empfindung und gediegenster malerischer Ausführung. Das mit lebensgroßen Figuren ausgestattete Gemälde, obgleich kein eigentliches Andachtsbild, ruft doch bei dem verständnisinnigen Beschauer eine weihevolle Stimmung hervor, und wer einmal das milde Antlitz der Heiligen genauer betrachtet hat, der wird den unsäglich sanften, schwermütigen Ausdruck desselben nie mehr vergessen.

Da das Bild allgemein bekannt ist, können wir auf eine genaue Beschreibung der Komposition hier wohl verzichten. Was nun die technische Ausführung des Farbenholzschnitts betrifft, so ist es Paar im hohen Grade gelungen, die Stimmung des Bildes wiederzugeben. Als ein besonderer Fortschritt muß zunächst hervorgehoben werden, daß es der reproduzirende Künstler zu stande gebracht hat, das vielfach störende Element der Striche möglichst zu vermeiden, jener Striche, ohne welche ein Farbenholzschnitt bisher undenkbar war. Man bemerkt kaum mehr die Textur der Druckplatten, von denen der Künstler zwanzig Stück zur Herstellung seines Druckes nötig hatte, ja man kann sagen, daß die öfter hier zu Punkten und dergl. aufgelösten Striche nicht minder interessant erscheinen, als die gut angelegten Linien eines Kupferstiches in Linienmanier, an welchen der Kenner auch ein Interesse nimmt. Wenn man Paars Arbeit nicht in zu großer Nähe betrachtet, so zeigen die Töne eine vollendete Harmonie, Tiefe und Transparenz, wie es ihm denn überhaupt gelungen ist, den Charakter des Originals treu wiederzugeben, immer vor Augen gehalten, daß man es mit einem Holzschnitt zu thun hat. Der Ausdruck der Köpfe ist bei großer Feinheit doch nicht geziert oder geleckt. Wenn sich auch noch hin und wieder eine unbedeutende Härte findet, so wird dieser Übelstand leicht beim Druck der Auflage gehoben werden können. Übrigens ist der (in diesem Falle von der k. k. Staatsdruckerei trefflich ausgeführte) Druck eines solchen farbigen Holzschnittes keine leichte Aufgabe; man bedenke, daß zwanzig schwere Holzplatten nach und nach auf das Papier gelegt werden müssen, wodurch letzteres doch gewiß nach und nach etwas größer werden wird. Ferner ist zu bedenken, daß vom Drucke einer Farbe zur andern oft 8—10 Tage gewartet werden muß, wegen der Notwendigkeit des Austrocknens der Farben. Es gehört eine bedeutende Erfahrung zu der Wahl der gehörigen Aufeinanderfolge der Farbtöne.

Nicht minder als der Xylograph muß daher der Drucker anerkannt werden, der ja doch kein Künstler ist und dem die Farben mehr oder weniger fremd sind; beispielsweise ein feines Violettgrau oder Grüngrau ꝛc. zu stark genommen, d. h. zu saftig auf die Platte aufgetragen, kann die Farbenwirkung sehr erheblich stören, ganz abgesehen davon, daß die blauen und roten Töne nicht um eine Schwingung tiefer oder heller sein dürfen, als der Künstler will. Übrigens muß bemerkt werden, daß es doch besser gewesen wäre, wenn man Paar nicht dazu bewogen hätte, gerade ein venezianisches Werk zu seiner Reproduktion zu wählen; ein Dürer oder Cranach, auch ein älterer Niederländer, würden günstigere Vorbilder abgegeben haben.

Und nun wünschen wir dem Herrn Paar, daß sein vieljähriger angestrengter Fleiß durch Würdigung von berufener Seite diejenige volle Anerkennung finde, die er so sehr verdient, und wollen nur noch besonders hervorheben, daß das fragliche Blatt durch

seine günstige Form und Größe (49 cm hoch, 34 cm breit) sich ausgezeichnet dazu eignet, als Zimmerschmuck zu dienen. **Josef Schönbrunner.**

Kunstlitteratur und Kunsthandel.

Giovanni Santi, der Vater Raffaels, von August Schmarsow. Mit einer Lichtdrucktafel nach einem Fresco Santi's in Sta. Croce zu Urbino. 101 S. 8. Berlin 1887, A. Haack.

Seit Passavants Raffaelbuch und Crowe's und Cavalcaselle's Geschichte der italienischen Malerei hat man die Überzeugung gewinnen müssen, daß für das Verständnis von Raffaels Natur und geistiger Entwickelung bedeutsame Elemente in dem Wesen seines Vaters vorliegen. Diese neueste Arbeit Schmarsows bringt uns in der Erkenntnis des innigen geistigen Zusammenhanges zwischen Vater und Sohn einen Schritt weiter. Der Autor führt mehrere wichtige Stücke von Giovanni's Reimchronik, welche bisher nicht vollständig oder unkorrekt edirt waren, nach der Handschrift der vatikanischen Bibliothek vor und giebt von den Hauptteilen des Gedichts, welche sich über das Niveau des Erzählungstons erheben, eingehende Analysen. Das Wesen des Dichters und sein Bildungskreis treten uns daraus klar entgegen; wir erkennen deutlich, daß wir es keineswegs mit einer nur handwerksmäßig geschulten, sondern mit einer umfassend angelegten und fein gearteten Natur zu thun haben, welcher die Ideen des Humanismus in Fleisch und Blut übergegangen waren. Die Freiheit, mit welcher Giovanni's genialer Sohn die antike Sage und Geschichte zu gestalten wußte, wird erklärlich, auch ohne die Beihilfe gelehrter Freunde, wenn wir bedenken, daß Raffael von Jugend auf durch den Vater mit dieser Vorstellungs- und Gestaltenwelt vertraut gemacht worden war. Manche Motive, welche in Raffaels Bildern ihre künstlerische Verklärung gefunden haben, sind in der Reimchronik des Vaters poetisch angedeutet, oder vielmehr beide, die Kunst des Sohnes wie die Dichtung des Vaters, stehen im lebendigen Zusammenhange mit den humanistischen Ideen ihrer Zeit. Abgesehen von der bekannten Disputa de la pittura, welche außer der merkwürdigen Übersicht über die Malerei und Bildhauerei der damaligen Epoche ein förmliches künstlerisches Glaubensbekenntnis Giovanni's enthält, sind insbesondere mehrere Abschnitte der Einleitung: der „Tempel des Mars", der „Triumph der Tugenden" in der angedeuteten Richtung von hohem Interesse und auch von nicht geringem poetischen Wert.

In dem zweiten Abschnitte, welcher Giovanni als Maler würdigt, wird dessen nahe Beziehung zu Melozzo da Forlì durch den Hinweis auf einige beachtenswerte archivalische Notizen, welche sich bei Müntz (Les Arts à la cour des Papes III, 131) finden, bekräftigt. Schmarsow macht es wahrscheinlich, daß der Vater Raffaels den Meister Melozzo nach Rom begleitet und ihm dort bei seinen Arbeiten im Vatikan Gehilfendienste geleistet hat. Bekanntlich gehen manche Bilder Melozzo's unter Giovanni's Namen; so z. B. das Porträt des Herzogs Guidobaldo in der Galerie Colonna, welches auch Schmarsow (S. 57) unbedenklich als Werk des Giovanni anführt. Die starke Übermalung des Bildes erschwert die Entscheidung. Der Autor giebt von sämtlichen Gemälden Giovanni's genaue Beschreibungen; am eingehendsten behandelt er das große, durch den Farbendruck der Arundel Society allgemein bekannt gewordene Fresco von Cagli und das bedeutendste von Giovanni's Tafelbildern, die Madonna von Montefiorentino. Neu zugeschrieben wird dem Meister von Schmarsow u. a. das Brustbild eines in Fresco gemalten heiligen Sebastian in der kleinen Kirche Sta. Croce zu Urbino: ein blonder, zur Seite geneigter Lockenkopf mit weit geöffneten glänzenden Augen. — Im allgemeinen überschätzt Schmarsow die künstlerische Bedeutung Giovanni's, wenn er mit Crowe und Cavalcaselle meint, daß auch in der Malerei des Vaters eine Grundlage der Kunst seines großen Sohnes zu erkennen sei und von einigen Gestalten Giovanni's behauptet, sie reichten selbst an Domenico Ghirlandajo heran. Das heißt: zu viel beweisen wollen!

Aber auch abgesehen von dieser übertriebenen Schätzung der Kunst Giovanni's besteht bei aller Gemeinsamkeit ihrer geistigen Bildung ein wesentlicher Unterschied zwischen Vater und Sohn: derselbe Unterschied, der das noch so vielseitig gebildete Talent immer von dem Genius trennt, nämlich in der Art, wie sie den ihnen zuströmenden Gedankenstoff gestalten, künstlerisch verarbeiten. In Giovanni gehen Dichtung und Kunst nebeneinander her; die Dichtung beruht durchaus auf humanistischen Anschauungen und ist erfüllt von Begeisterung für das Altertum und dessen ideale Gestaltenwelt; die Kunst bleibt von alledem unberührt; sie bewegt sich streng auf der Bahn der mittelalterlichen Tradition, das Andachtsbild ist ihr höchster Triumph. In Raffael dagegen sind beide Elemente innig mit einander verschmolzen; aus dem Dichter und Maler wurde der Malerpoet, in dessen Phantasie zwei Kultursphären zusammenklingen, wie in jenen Planetengöttern und Engeln am Kuppelgewölbe der Cappella Chigi. L.

Geschichte der deutschen Kunst von den frühesten Zeiten bis zur Gegenwart von Wilhelm Lübke. Stuttgart 1888, Verlag von Ebner & Seubert. 1. Liefg. 8.

* Kaum haben wir den Lesern die auf zwei Bände angelegte deutsche Kunstgeschichte von Knackfuß angezeigt, und

schon wieder tritt ein Werk hervor, welches die Geschichte unserer nationalen Kunst von den Anfängen bis auf den heutigen Tag in noch kürzerer Fassung zu erzählen unternimmt. Es ist die auf einen reich illustrirten Band (zu 12 bis 15 Lieferungen) berechnete Darstellung Wilhelm Lübke's, deren erstes Heft uns kurz vor Ostern zugesandt wurde. Wer sollte zu einem solchen Unternehmen berufener und befähigter sein als der berühmte Autor, der von seinem Jugendwerke über die mittelalterliche Kunst Westfalens bis zur Geschichte der deutschen Renaissance in zahlreichen größeren und kleineren Arbeiten bahnbrechend, forschend, sammelnd und darstellend unermüdlich thätig gewesen ist auf dem Gesamtgebiete unserer nationalen Kunst, und der mit seiner genauen Kenntnis ihrer Vergangenheit auch ein offenes Auge und liebevolles Verständnis für das Wirken und Schaffen der Gegenwart verbindet! Gleich die ersten Bogen der Darstellung, welche die Urzustände bis auf Karl den Großen behandeln, bezeugen aufs neue Lübke's eminente Fähigkeit, auch dem entlegensten Stoff einen lebendigen Reiz abzugewinnen. Er beginnt die Schilderung mit dem Holzbau der alten Germanen und geht dann ausführlich auf die Gräberfunde ein, auf die Schmucksachen, Waffen und Geräte, welche die frühsten Spuren eines eigenartigen germanischen Kunstgefühls zur Schau tragen. Daran reihen sich sorgfältig gearbeitete und schön illustrirte Abschnitte über die feineren Goldschmiedearbeiten und Miniaturen der ältesten Zeit, sowie über die Anfänge des Monumentalbaues bei den von römischer Kultur durchdrungenen Ostgoten und Langobarden. In den letzteren will der Autor die Bahnbrecher für den romanischen Baustil erkennen. Nach einer kurzen Charakteristik der Architektur unter den Merowingern geht die Darstellung dann im zweiten Kapitel zur karolingischen Kunst über, als deren imposanteste bauliche Denkmäler der Münster zu Aachen und die Michaelskirche zu Fulda ausführlich geschildert werden. — Der Text ist mit einer großen Zahl vortrefflich gewählter und gefälliger Illustrationen ausgestattet. Zahlreiche Fußnoten geben Hinweise auf die wichtigste Litteratur. Es unterliegt keinem Zweifel, daß auch dieses jüngste Werk Wilhelm Lübke's sich eines lebhaften Beifalls erfreuen und dem Studium unserer vaterländischen Kunst neue begeisterte Freunde zuführen werde.

E. V. **Von den Bau- und Kunstdenkmälern Westpreußens,** denen wir im 20. Jahrgang der Zeitschrift für bildende Kunst eine längere Besprechung widmeten, liegt heute das vierte Heft vor. Es enthält die Denkmäler der Kreise Marienwerder westlich der Weichsel, Schwetz, Konitz, Schlochau, Tuchel, Flatow und Deutsch-Krone und beschließt somit (die Stadt Danzig ausgenommen) das westlich der Weichsel befindliche Material. Dieses Heft ist, wie seine Vorgänger, ebenfalls ein Resultat eifriger Forschungen und steten Sammelns und läßt für die Zukunft das Beste hoffen. — In den nächsten Lieferungen kommen nunmehr die gesegneteren Landstriche und die an Kunsterzeugnissen und Denkmälern aller Art reicheren Kreise der Provinz an die Reihe, deren Publikation jeder Kunst- und Altertumsfreund mit großem Interesse entgegensehen muß. Bilden doch die Kunstschätze Danzigs, Thorns und des Ordenshaupthauses zu Marienburg den Glanzpunkt dieses Sammelwerkes.

Todesfälle.

x. — **Eugen Felix,** der bekannte Leipziger Kunstsammler, ist am 31. März gestorben.

*** **Der französische Orientmaler Theodore Frère** ist am 25. März zu Paris im 73. Lebensjahre gestorben.

*** **Der amerikanische Zeichner und Aquarellist Felix Darley** ist zu New York im Alter von 66 Jahren gestorben. Er hat zahlreiche Illustrationen zu den Werken von W. Irving, Cooper, Dickens, Longfellow, Shakespeare u. a. gezeichnet. Seine bekanntesten Bilder sind: „Puritaner von Indianern überfallen“, „Der Schulknabe“ und die „Fütterung der Lieblinge“.

Ausgrabungen und Funde.

*** **In der Nähe des Akropolismuseums zu Athen** wurde am 24. März eine kleine Bronzestatue aufgefunden. Sie ist völlig erhalten und der im Britischen Museum aufbewahrten Bronzestatuette, welche auf den Apollo des Kanachos zurückgeführt wird, sehr ähnlich.

Personalnachrichten.

⊙ **Von der Berliner Akademie der Künste.** Die Wahl des Architekten H. Grisebach in Berlin, der Maler Klaus Meyer in München und Michael Munkacsy in Paris, des Bildhauers C. Kundmann in Wien und des Kupferstechers J. L. Raab in München zu Mitgliedern der Akademie ist bestätigt worden.

*** **Die Maler Hermann Kaulbach, W. Kray und Matthias Schmid** in München haben den Professortitel erhalten.

Vermischte Nachrichten.

*** **Die Ausschmückung der östlichen Feldherrnhalle im Berliner Zeughause** ist so weit vorgeschritten, daß demnächst die beiden letzten Bilder, „Die Schlacht bei Leipzig“ von Werner Schuch und „Der Sturm auf die Düppler Schanzen“ von F. Röber in Düsseldorf, in Angriff genommen werden. Die „Schlacht bei Torgau“ in der westlichen Feldherrnhalle führt Prof. P. Janssen aus.

*** **Ein Denkmal für den Maler August Riedel,** welcher am 6. August 1883 gestorben ist, wurde am 26. März auf dem Kirchhof von S. Paolo in Rom eingeweiht.

H. A. L. **Kaiser-Wilhelm-Denkmal in Dresden.** Zum Andenken an den Besuch des Kaisers Wilhelm in Dresden im Herbste des Jahre 1882 hatte der Rat zu Dresden beschlossen, am Neustädter Markt zwei monumentale Fahnenmasten zu errichten. Die eingelieferten Konkurrenzentwürfe erwiesen sich jedoch als unbrauchbar, und so hat sich die Angelegenheit bis in den März dieses Jahres hineingezogen. Dem Bildhauer Epler und dem Architekten Heinrich Schubert gelang es inzwischen einen Entwurf zu stande zu bringen, der zur Ausführung geeignet erschien. Die Fahnenmasten werden sich auf einem Sockel von rotem Granit erheben und eine ziemlich bedeutende Höhe erreichen. Der Unterbau des einen wird mit einem von Putten umgebenen Reliefbildnis des Kaisers geschmückt werden, während der des anderen das Bildnis des Königs Albert tragen wird. Während der figürliche Teil des Entwurfs von dem Bildhauer Epler herrührt, hat der Architekt Schubert den ganzen Aufbau und den reichen ornamentalen Schmuck erdacht. Schubert, ein angehender Dreißiger, hat zuerst durch die Erbauung der Turnhalle für das große Turnfest des Jahres 1885 Aufsehen erregt und sich dann in den zwei an das Landhausgebäude anstoßenden Häusern der neuen König-Johannstraße als ein feinsinniger Architekt erwiesen, der sich vorzüglich mit den gegebenen Raumverhältnissen abzufinden versteht.

Vom Kunstmarkt.

*** **Die Galerie Gellinard,** welche besonders reich an Bildnissen von hervorragenden Meistern aus den Zeiten Ludwigs XIV. bis Ludwig XVI. war, ist am 22. März im Hotel Drouot zu Paris versteigert worden. Nach einer Korrespondenz der „Vossischen Zeitung“ wurden verkauft: das Porträt der Anna von Oesterreich von Ph. von Champagne für 6000 Frs., der Komtesse de Valois von de Troy für 7000 Frs., Porträt einer unbekannten vornehmen Schönheit am Hofe Ludwigs XIV. von Largillière für 9100 Frs., die Ankunft der Königin Marie Leczinska in Versailles von Carle Vanloo für 11000 Frs., Ludwig XV. von Vanloo für 4300 Frs., die Herzogin d'Etampes mit ihrem Söhnchen von Vanloo für 3800 Frs., die Herzogin von Berry (Tochter des Regenten) als Jägerin von Nattier für 5250 Frs., eine unbekannte Schöne von Nattier für 2900 Frs., die Herzogin von Nemours von Rigaud für 14600 Frs., Madame de Saint-Prie von Rigaud für 16600 Frs., die Prinzessin de Conti, Tochter Ludwigs XIV., von Rigaud für 10000 Frs.

Zeitschriften.

Die Kunst für Alle. Heft 13.

Etwas von nordischer Kunst und ihren Vertretern. Von J. Norden. — Wo die Sonne scheint. Von R. v. Seidlitz. —

Die Wiener internationale Kunstausstellung. Von K. von Vincenti.

Technische Mitteilungen für Malerei. Nr. 44 u. 45.

Das chemische Verhalten der Ölfarben zu einander mit besonderer Berücksichtigung der zu verwendenden Mischungen. Von J. Horadam. — Nochmals das Springen der Oelfarbe. Von W. Greve. — Farben auf ihre Haltbarkeit hin zu erproben. Von L. Reisberger.

Gazette des Beaux-Arts. April.

Ed. de Beaumont et son legs d'armes au musée de Cluny. Von Ch. Yriarte. (Mit Abbild.) — La caricature moderne. Von Paul Mantz. (Mit Abbild.) — Les faïences de St. Porchaire. Von Ed. Bonnaffé. (Mit Abbild.) — Les Suédois en France. Von H. de Chennevière.

Mitteilungen des k. k. Österreichischen Museums. März.

Die k. k. Fachschule in Steinschönau und ihre Ausstellung im Österreichischen Museum. Von J. v. Falke. — Wanddekoration und Wandmalerei in der Kirche. Von J. v. Falke.

Kölner Bau- und Kunstgewerbezeitung. Nr. 1—5.

Die Kirchen von Köln, ihre Geschichte und Kunstdenkmäler. Von Prof. Mohr. (Mit Abbild.) — Neuere Fassadenmaltechniken. Von L. Gmelin.

Bayerische Gewerbezeitung. Nr. 6.

Die rheinische Glashütten-Aktiengesellschaft Ehrenfeld bei Köln.

L'Art. Nr. 573.

Le dôme d'Orvieto. Von H. Mereu. — Quelques aperçus sur Jean Holbein le jeune. Von E. del Monte. (Mit Abbild.)

The Magazine of Art. April.

The Barbizon School (Corot). Von D. C. Thomson. — Crazes in art. Preraphaelitism and Impressionism. Von W. P. Frish. — A personal view on japanese art. Von Mortimer Meupes. — The Irish papal jubilée lace. Von Mary Power Lahor. — A word an the outlook of lacemaking in Ireland. Von Alan S. Cole. — Old masters of sculpture at the Royal Academy. Von Alfred Higgins. — The Japanese art exhibition. — The City Art gallery of Manchester. Von John Forbes Robertson.

Inserate.

III. Internationale und Jubiläums-
Kunst-Ausstellung
vom 1. Juni bis Ende Oktober 1888.

München

Deutsch-nationale
Kunstgewerbe-Ausstellung
vom 15. Mai bis Ende Oktober 1888.



Kupferstiche,
Holzschnitte und Originalzeichnungen
Alter Meister,
Historienblätter
zur brandenburgisch-preussischen Staatengeschichte, sowie
Berolinensia
kaufen in ganzen Sammlungen oder auch in einzelnen, gut erhaltenen Exemplaren, zu wertentsprechenden Preisen

Amsler & Ruthardt,
Kunstantiquariat, (44)
Berlin, W., Behrenstr. 29a.



Tanagra-Figuren.
Katalog mit 20 Illustrationen dieser „köstlichsten Publicationen des Kunsthandels“ versendet gratis und franco

Fritz Gurlitt,
Kunsthandlung.
Berlin W.,
29 Behrenstrasse.

Gemälde alter Meister.
Der Unterzeichnete kauft stets hervorragende Originale alter Meister, vorzüglich der niederländischen Schule, vermittelt aufs schnellste und sachverständigste den Verkauf einzelner Werke, wie kompl. Sammlungen und übernimmt Aufträge für alle grösseren Gemäldeauktionen des In- und Auslandes.

Berlin, W.,
Potsdamerstrasse 3. (2)
Josef Th. Schall.

Carl Triepel
KUNSTHANDLUNG, BERLIN
Jerusalemerstr. 13, am Dönhofsplatz.
Gemälde und Handzeichnungen alter Meister.
(21)

Gemäldesaal in Frankfurt a. M.
Ausstellungen und Auktionen von Gemälden, Antiquitäten und Kunstgegenständen.

Kataloge auf Wunsch gratis und franko durch

Rudolf Bangel in Frankfurt a. M.
Kunst-Auktionsgeschäft gegr. 1869. (14)

Th. Salomons Kunsthandlung, Dresden,
Waisenhausstr. 28.

Kauft und übernimmt den Verkauf wertvoller Originalgemälde, alter und neuer Meister. Handzeichnungen, Aquarelle und Kupferstiche. — Aufträge für obige Kunstwerke werden erbeten. Bedingungen höchst kulant. (14)

Hierzu ein Prospekt der Librairie de l'Art in Paris betr. Delaborde, Marc-Antoine Raimondi.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von August Pries in Leipzig.

23. Jahrgang. 1887/88.

Kunstchronik

Nr. 28. 19. April.

Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

Herausgeber:

Carl v. Lützow und Arthur Pabst

Wien, Theresianumgasse 25. Köln, Flandrische Straße 14.

Expedition:

Leipzig: E. A. Seemann, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. Kühl, Jägerstr. 73.

Die Kunstchronik erscheint von Oktober bis Ende Juni wöchentlich, im Juli, August und September nur aller 14 Tage und kostet in Verbindung mit dem Kunstgewerbeblatt halbjährlich 6 Mark, ohne dasselbe ganzjährlich 8 Mark. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler in Leipzig, Wien, Berlin, München u. s. w. an.

Die gegenwärtige Lage der Kupferstechkunst.

Unter diesem Titel ist im Februarheft der „Deutschen Rundschau" ein längerer Aufsatz erschienen, der, wie wir einer Anzahl von Zuschriften entnehmen, ein gewisses Aufsehen erregt hat. Der ungenannte Verfasser verfügt über eine ansehnliche Menge von Kenntnissen aus dem Gebiete der Kupferstechkunst, und obwohl das, was er zur Aufklärung der gebildeten Leser der Rundschau vorbringt, weder Anspruch erhebt auf Neuheit noch auf besondere Originalität, so besteht es doch, eben weil es allbekannt ist, in vielen Fällen zu Recht. Nichtsdestoweniger ist es ein Leichtes, dem Autor mannigfache Oberflächlichkeiten und Irrtümer nachzuweisen. So ist durchaus falsch, was er von Whistler behauptet, den er zweimal mit Waltner verwechselt; ein recht nettes Beispiel von Flüchtigkeit bietet er uns, indem er von Lionardo's „Abendmahl von St. Zeno" spricht; wenig historischen Sinn verraten seine Urteile über die „Kartonstecher", an denen er kein gutes Haar läßt; aber namentlich mit einigen Bemerkungen über graphische Technik giebt sich der kampfesfrohe Anonymus empfindliche Blößen. Er behauptet, man habe früher „graviren" für radiren gesagt, läßt bei dem Verstählen der Platten die Oberfläche des Kupfers in Eisen, beziehungsweise Stahl „überführt" werden. Höchst einseitig und ungerechtfertigt ist die Würdigung verschiedener graphischer Kunstinstitute; er hebt z. B. die Berliner Reichsdruckerei in den Himmel und verschweigt die Leistungen mindestens gleichbedeutender Anstalten. Befremdlich schließlich ist unter anderem die Meinung, welche an Max Klinger und Stauffer-Bern die Zukunftsradirung knüpft. Und dieser dergestalt fehlgreifende Namenlose der Rundschau, welcher der gegenwärtigen Kupferstechkunst den Puls fühlt und über ihr Geschick orakelt, erlaubt sich, der „Gesellschaft für vervielfältigende Kunst" in Wien die leichtsinnigsten Vorwürfe entgegenzuschleudern!

„Mit weittragenden Plänen trat in Wien eine ‚Gesellschaft für vervielfältigende Kunst' ins Leben". „Ihre Leistung", ruft der Ungenannte, „fiel in schwache Hände; von einem festen Plan oder auch nur klaren Zielen ist in den gesamten umfangreichen Publikationen der Wiener Gesellschaft nichts zu entdecken. Sie that, was jeder bemittelte Verleger geleistet hätte." Was thut denn ein bemittelter Verleger so Arges, daß der Vergleich mit ihm der Gesellschaft zum Nachteil gereicht? Oder was kann denn eine die graphische Kunst fördernde Gesellschaft anderes thun als ein bemittelter Verleger? Handelt es sich bei beiden nicht darum, dem graphischen Künstler die Möglichkeit zum Schaffen zu geben, indem man ihn mit Aufträgen betraut und deren Durchführung gewährleistet? Seit die Wiener Gesellschaft besteht, war diese fördernde Unterstützung ihr vornehmstes Ziel, und wenn sie sich nach kurzem Wirken schon zu einem bemittelten Verleger aufschwang, gereicht ihr das zum Vorwurf? „Die Leitung fiel in schwache Hände", ruft der Anonymus mit komischem Ärger aus, denn offenbar ist er von der Stärke der seinen höchlichst überzeugt. Liegt es an der „Leitung", wenn gewisse Künstler zurückblieben hinter dem, was man von ihnen erwartete? Die Ungunst der Verhältnisse ist es, mit der die Wiener Gesellschaft ebenso wie die Leitung des großen Berliner

Galeriewerkes zu kämpfen haben, und wenn, wie der Anonymus ja im allgemeinen richtig bemerkt, die modernen Künstler Schwächeres leisten als ihre glorreichen Vorgänger im 16., 17. und 18. Jahrhundert, — die mit den nun einmal vorhandenen Kräften rechnenden Vereine und Institute trifft daran nicht die Schuld. Die Wiener Gesellschaft mag hier und da in der Verteilung der Aufträge irren, wie jeder Verleger bisweilen auch irrt, wie es selbst der gewiß „kräftigen“ Berliner Museumsleitung in ihrem Galeriewerke geschehen ist, aber sie deshalb verantwortlich machen für die Minderwertigkeit gewisser ihrer Veröffentlichungen, das ist doch zu naiv, als daß es weitere Zurückweisung erheischte.

Wozu überhaupt die ganze Jeremiade, die der Ungenannte mit übelangebrachter Animosität zum Besten giebt bei der Schilderung der gegenwärtigen Lage der Kupferstechkunst? Ein einsichtigerer Mann als unser verschleierter Widerpart hätte das Goethesche Wort im Sinne behalten:

Fortzupflanzen die Welt, sind alle vernünft'gen Diskurse
Unvermögend; durch sie kommt auch kein Kunstwerk hervor.

Er hätte sich gesagt, daß selbst die bestmögliche, die stärkste Leitung den großen Künstler nicht wecken kann, daß es gar nicht ihre Aufgabe sein kann, der Kunst die Wege zu weisen, die Künstler zu bessern, zu bekehren. Der große Regenerator kommt ungerufen, wir müssen uns bescheiden mit dem vorwärts dringenden Streben unserer Zeit. Seien wir nicht blind für die Mängel gegenwärtiger Kunst, aber verleiden wir nicht unseren Künstlern mit abwehrend kecker Rede die Lust zu frohem Weiterschaffen, rauben wir ihnen nicht die gute Zuversicht auf eine bessere Zukunft! Geben wir ihnen reichliche Gelegenheit, die Kräfte zu zeigen, zu üben, spornen wir sie an zum Wetteifer mit den Genossen, — aber überlassen wir es ihnen selbst, sich den richtigen Weg zu suchen! In diesem Sinne hat die „Gesellschaft für vervielfältigende Kunst“ nach bestem Wissen und Gewissen gehandelt und, wir glauben, nicht ohne Erfolg.

Die Vorwürfe des Anonymus der Rundschau sind ein Schlag ins Wasser, sie sind das Erzeugnis oberflächlicher Eile oder sachunkundigen Leichtsinns. Schade, daß die stolze Flagge der Rundschau so verdächtige Ladung deckte, schade, wenn jene Behauptungen eines Ungenannten, dem wir es übrigens wünschen, daß er unerkannt bliebe, die selbst bei den gebildeten Lesern der vornehmen Monatsschrift herrschende Verwirrung in Fragen graphischer Kunst vergrößern sollten!

Richard Graul.

Zur Kunstgeschichte Böhmens.[1])

Es war in der That schon höchste Zeit, daß ein Buch erscheine, welches die unzähligen Fehler und Gebrechen des Grueberschen Werkes „Die Kunst des Mittelalters in Böhmen“ gründlich verbesserte, da dieselben in letzter Zeit schon drohten, in die Handbücher überzugehen und als Dogmen aufrecht erhalten zu bleiben; — hat doch, von anderen Beispielen abgesehen, das famose von Grueber „entdeckte“ Coemeterium von Brevnoc selbst in das treffliche Buch von Dohme Eingang gefunden. Es wäre kein geringes Verdienst, wenn das vorliegende Werk von Josef Neuwirth nur diesem Übel gesteuert hätte; es bietet jedoch noch mehr und zwar einen Versuch, die Entwickelung der christlichen Kunst in Böhmen pragmatisch darzustellen.

In beiden Richtungen kommt dem Verfasser die von ihm im vollen Maße beherrschte wissenschaftliche Methode zu statten, welche dem Werke Gruebers gänzlich abgeht, während auf der anderen Seite der Verfasser aus der nicht zu unterschätzenden Denkmälerkenntnis, durch welche sich Grueber auszeichnete, bedeutende Vorteile zog. Das Buch des Dr. Neuwirth ist trefflich angelegt, der Stoff wohlgegliedert; innerhalb der Grenze, die der Verfasser sich selbst gezogen, beherrscht er vollkommen das vorhandene Material, insbesondere das litterarische, und benutzt das letztere mit Umsicht und Kritik. Als ein besonderes Verdienst ist es dem Verfasser anzurechnen, daß er die anderen Forschern sonst unzugängliche böhmische Litteratur und die Ergebnisse der Lokalforschung nicht unberücksichtigt gelassen und daß er in jedem Falle auf die ursprünglichen Quellen, seien es Chroniken, seien es Urkunden u. dergl., zurückgegangen ist. In den Anmerkungen hat der Verfasser ein Material geliefert, welches zur Zeit in Hinsicht auf Vollständigkeit nichts zu wünschen übrig läßt, mögen auch hier und da Citate vorkommen, welche schließlich auf die Kunst keinen Bezug haben; immerhin haben in den vielen, fast die Hälfte des Buches einnehmenden Anmerkungen die auf die Kunst selbst bezüglichen Belege die Oberhand und gestalten das Werk zu einer Quellenschrift, welche den künftigen Forschern viele Arbeit ersparen wird.

Was nun die Ergebnisse der vom Verfasser angestellten Forschungen betrifft, so können wohl nicht alle als unanfechtbar angesehen werden; alle Gründe und Schlüsse scheinen keineswegs schlagend zu sein, auch da nicht, wo der inneren Dürftigkeit derselben mittels Fettdruck ein wenig Nachdruck verliehen

1) Dr. Josef Neuwirth, Geschichte der christlichen Kunst in Böhmen bis zum Aussterben der Přemysliden. Mit 125 Abbildungen. 493 S. Prag 1888, Verlag der J. G. Calve'schen Buchhandlung.

werden sollte. So viel auch bis jetzt von der Forschung geleistet wurde, sind wir doch nicht mit allen die Entwickelung der mittelalterlichen Kunst betreffenden Fragen im Reinen. Die wechselseitigen Beziehungen zwischen nah- und fernliegenden Ländern waren im Mittelalter insbesondere Dank der Organisation der Geistlichkeit außerordentlich rege, und die einzelnen Errungenschaften auf dem Gebiete der Kunst und der Wissenschaft haben sich öfters äußerst rasch verbreitet. In dieser Beziehung sind die böhmischen Kunstdenkmäler für den Forscher von eminentem Interesse; da gab es byzantinische und italienische Einflüsse, Beziehungen zu Deutschland und Frankreich, und alle die fremden sich durchdringenden Elemente, den heimischen Bedürfnissen gemäß sich weiterentwickelnd, ergaben eine Kunstrichtung von einem zwar nicht immer überraschend originellen, jedoch ausgesprochen lokalen Charakter. Den einzelnen Spuren zu folgen, ist eine schwierige aber interessante Aufgabe; es thut eben not, den Gesichtskreis über gewisse Grenzen zu erweitern, und man kann im Interesse der Forschung nur bedauern, daß sich der Verfasser diese Aufgabe erleichterte oder ihr anscheinend geflissentlich aus dem Wege ging, indem er alle anderen Einflüsse als die aus den nächstliegenden Ländern stammenden negirt. Von byzantinischen Einflüssen finden wir ja doch in der darstellenden Kunst gar manche Spuren; wenn wir von einem graeco opere gearbeiteten Madonnenbilde lesen, welches im Kloster Göttweig als ein Wunderwerk gepriesen und aufbewahrt wurde; wenn man in den ältesten Miniaturwerken auf Madonnenbilder und andere Darstellungen stößt, welche der byzantinischen Auffassung durchaus entsprechen; wenn wir am Tympanon der Kirche von Tischnowitz die förmliche byzantinische Proskynesis sehen; wenn wir späterhin in dem Passionale der Äbtissin Kunigunde die Engelchöre in der der byzantinischen Kunst eigenen Weise dargestellt finden: so sind das gewiß nebst einigen anderen kleine Fingerzeige, welche auf die Quelle hinweisen, von welcher auch einige Elemente der Kunst zeitweise gekommen sind, falls sie nicht schon anfänglich vorhanden waren. Auch das oft vorkommende Hervorheben des opus romanum in der Architektur könnte uns auf den Gedanken führen (man erlaube mir diese hypothetische Ausdrucksweise, da auch der Verfasser seine Gründe und Schlüsse mit den Ausdrücken: können, scheinen, dürfen und ähnlichen blassen Gesellen zu begleiten pflegt), daß dies bewußt im Gegenteil zum üblichen opus graecum geschieht, umsomehr als die Struktur der älteren romanischen Baudenkmale in der That der oströmischen Bauweise nahe steht. Es würde zu weit führen, auf alle Fälle, betreffs welcher ich den Ansichten des Verfassers nicht beipflichten kann, hinzuweisen und die Gegengründe anzuführen, da der einer Besprechung angewiesene Raum ein beschränkter ist; bezüglich der romanischen Periode erlaube ich mir nur darauf hinzuweisen, daß die Hypothese von der doppelchörigen Gestalt der Veitskirche nicht stichhaltig ist (den Ausdruck per longum gyrum kann man doch nicht im Ernst als einen Beweis hierfür anführen), und daß auch die Ansichten des Verfassers über die Rundkapellen Böhmens nicht ganz annehmbar sind. Mit Grueber hat der Verfasser betreffs dieser Bauten das gemein, daß er das hohe Alter einiger derselben bezweifelt. Insbesondere gilt dies von der Kreuzkapelle in Prag, welche der Form nach eben zu den ältesten gehört. Durch das Vorkommen eines in das ursprüngliche Rundbogenfenster späterhin hineingesetzten, doch evident zum ursprünglichen Baue nicht gehörigen Stabes nebst einfachem gotischen Maßwerke ließ sich der Verfasser irre führen und setzte diesen Bau sogar in die Übergangsperiode. Überhaupt ist der Abschnitt IX: Die Bauten der Übergangsperiode, einer der wunden Punkte des ganzen Buches. Man sehe nur, was da alles als Bauwerk der Übergangsperiode gelten muß! Die Kreuzkapelle nebst der Kirche von Holubic, dann die spätromanische Gruppe, die Bauten von Podworow, Rudig und Winetz umfassend, und schließlich die frühgotischen Bauten, das Agneskloster zu Prag, einige Teile im Stift Ossek u. a. m., lassen sich doch nicht zusammenreimen, da es drei oder mehr ganz selbständige von einander unabhängige Gruppen sind. Was speziell Ossek betrifft, so ist dieser Bau einer besonderen Analyse wert; man kann hier im östlichen Flügel des Kreuzganges und im Kapitelsaal dreierlei Formen unterscheiden, welche darauf hinweisen, daß die betreffenden Bauteile in drei, wenn auch nicht von einander entfernten, Phasen entstanden sind. Der älteste Teil ist die östliche Wand des Kreuzganges mit dem Portale und den gekuppelten Säulenpaaren; es sind dies jene noch ganz romanischen Formen, die hier den Spitzbogen tragen, wie man sie an den Kreuzgängen und Paradiesen der Cistercienserklöster der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts kennen lernt, wie z. B. zunächst in der Abtei Fontfroide (Anfang des 13. Jahrhunderts), in der Abtei zu Heiligenkreuz, Tischnowitz u. a. m. Der Kapitelsaal selbst ist schon um einiges später und steht gänzlich unter dem Einflusse der während des zweiten Viertels des 13. Jahrhunderts in Böhmen zur Herrschaft gelangten Formen. Die westliche, dem Portale gegenüberliegende Wand des Kreuzganges ist noch später und gehört schon der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts an. Mag auch die Ostwand des Kreuzganges zu den ältesten Denkmalen der Gotik in Böhmen gehören, so war der ganze Bau für die Ent-

faltung derselben keineswegs bahnbrechend. Die Inkunabeln des gotischen Stiles in Böhmen und Mähren — man kann eben von den böhmischen Denkmälern nicht sprechen, ohne die mährischen zu berücksichtigen — sind anderswo zu suchen, und unwillkürlich drängt sich uns da das Kloster Trebitsch in den Sinn. Das ist so recht ein Experiment, welches das Verpflanzen der neuen Ideen, das originelle und gewagte Verwerten derselben in einer ohne Beispiel dastehenden Weise zur Schau trägt. Mag auch in dem Ausspruche Dohme's von dem provinziellen Barbarismus etwas Wahres stecken, Originalität, Kraft und bei dem willkürlichen Verwerten der Details eine wunderbare Konsequenz in der Anlage und Durchführung des Ganzen läßt sich diesem Baue nicht absprechen. Meines Erachtens ist dieser Bau in den Beginn des 13. Jahrhunderts zu setzen, noch vor die Anlage von Tischnowitz. Der Baumeister von Trebitsch mag die Anfänge der Gotik in Frankreich kennen gelernt haben, ein Franzose war er sicher nicht. Von der älteren Bauweise ausgehend, verstand er es als erfinderischer Kopf, hier an die romanische Anlage gotische Konstruktionen zu fügen, dort in die romanischen Details gotisirende Formen einzumischen. Das Beispiel von Trebitsch blieb nicht unbefolgt. Abgesehen von einigen kleineren Denkmälern, der Dorfkirche von Otryb, welche mit Trebitsch die kreisrunde Apsis und den Diamantschnitt über dem spitzbogigen Portale gemein hat, dann einem bis jetzt unbeachtet gebliebenen, höchst interessanten Überreste im Kloster Sazava, lehnt sich in der Anlage das Kloster Seelau und vor allem die Kirche zu Kaurim an Trebitsch an. Wir sehen auch hier noch eine Krypta, welche schon bei Trebitsch als ein Anachronismus zu betrachten ist, ferner denselben langen Chor, von den Seitenchören, welche mittelst einer Wand von ihm gänzlich abgetrennt sind, flankirt, und es kehren hier auch sogar die Sedilia wieder, nur mit dem Unterschiede, daß diese in Trebitsch in den Chorabschluß versetzt sind. Das Detail ist hier jedoch schon vollkommen entwickelt und lehrt uns, daß die Kirche zu Kaurim in einer Zeit entstanden ist, in welcher der gotische Stil auch von einer anderen Seite seinen Einzug in Böhmen feierte. Dies geschah durch die baulichen Unternehmungen Wenzels I., seiner Mutter Konstantia und seiner Schwester Agnes. Fast gleichzeitig im vierten Dezennium des 13. Jahrhunderts sind zwei bahnbrechende Gebäude entstanden, in Prag das Agneskloster, in Tischnowitz (Mähren) die Klosteranlage. Zur Vollführung dieser Bauten haben die königlichen Stifter gewiß einen französischen oder in Frankreich gebildeten Baumeister berufen; denn die Details beider Bauten, in Tischnowitz dazu auch die Anlage der Kirche mit ihren französischen Travees, lehnen sich direkt an französische Muster an. Wenn Dohme auch die Details der Agneskirche eines provinziellen Barbarismus zeiht, so kann dies nur von den in der That barbarischen, von Grueber verbrochenen Abbildungen einiger Kapitäle gelten, nicht aber von den Originalen, welche von einer seltenen Eleganz sind. Es sind eben Formen, welche man sämtlich bei den gleichzeitigen Bauten Nordfrankreichs, der Champagne, Isle de France und Normandie findet. Dies ist auch bei anderen Bauten der Fall; man betrachte nur die Details der alten Synagoge in Prag, namentlich das Tympanon über dem Eingange, ferner ein ähnliches Tympanon der Sakristeithür in der Kirche zu Hohenfurth, welches ganz richtig um die Mitte des 13. Jahrhunderts gesetzt wird, und man wird leicht analoge Beispiele an den gleichzeitigen Bauten Nordfrankreichs finden können, wie z. B. am nordwestlichen Portale der Kathedrale zu Bayeux u. a. O. Von französischen Mustern ausgehend, entfaltet sich das Ornament alsdann zu der freien, echt gotischen Flora, wie sie in dem Portale zu Hradischt und anderen aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts stammenden Überresten zum Vorschein kommt.

Es ist ja ganz natürlich, daß die Gotik in Böhmen unter direktem Einflusse jenes Landes stand, wo sich diese Bauweise entfaltete; zu der französischen Gotik greift man immer wieder, wie zum frischen ursprünglichen Born, wie dies um die Wende des 13. Jahrhunderts die Anlagen von Sedletz und Königsaal, im 14. Jahrhundert die Künstlernamen eines Wilhelm von Avignon und eines Matthias von Arras beweisen.

Wunderlich genug ist der Umstand, daß der Verfasser, welcher sonst manche Dorfkirche gründlich beschreibt, von einigen frühgotischen, wenn auch nicht hervorragenden, Denkmälern in Prag selbst aber keine Notiz nimmt, wiewohl die Bekanntschaft mit denselben um so instruktiver ist, als man meistenteils ihren Taufschein kennt. Die bisher unbeachtet gebliebene aufgehobene Heiligkreuzkirche verdient doch volle Beachtung, ferner die unlängst der Gefahr der Demolirung entrissene sog. Ludmillakapelle bei der Teinkirche, der Kreuzgang bei St. Jakob, die hierher gehörigen Bauteile der Peterskirche in Pòric, welche so recht die Dürftigkeit der für die Kolonisten unternommenen Notbauten dokumentirt, zu schweigen von der alten Synagoge, einem der interessantesten Baudenkmale der Frühgotik. Durch die Eliminirung der letzteren und die Ausscheidung der mährischen Bauten fiel allerdings die Frühgotik recht mager aus. Wenn dieselben auch in den Rahmen „der christlichen Kunst in Böhmen“ nicht gehören, so verdienen sie doch eher als Vergleichsmaterial zugezogen zu werden als von weitem herangezogene Analoga. In dieser Beziehung thut

der Verfasser des Guten zu viel — man lese nur beispielsweise die Besprechung der Kirche zu Goldenkron (S. 378) — wenn er für jedes, oft gar nicht auffallende und in der Architektur der betreffenden Periode überall übliche Detail ein Analogon in fernen Gegenden, respektive bei Schnaase oder Otte, sucht.

Noch ein Wort über die Miniaturmalerei des 13. Jahrhunderts; dieselbe ist nämlich nicht so arm an Werken, wie sie der Verfasser darstellt. In der Kapitel- und der Universitätsbibliothek zu Prag sowie auch in anderen Büchereien ist noch manches Werk begraben, welches ganz interessant ist. Der Vollständigkeit wegen weise ich auf folgende Miniaturbücher hin: den Codex Ostroviensis in der Kapitelbibliothek, das schon von Waagen (Die vornehmsten Kunstdenkmäler in Wien) beschriebene Breviarium der Hofbibliothek in Wien (1939) und drei ähnliche Werke in der Universitätsbibliothek zu Prag, darunter zwei Psalterien und ein Gesangbuch, die letzteren sämtlich aus der Mitte und der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts.

Der auch in anderer Beziehung wichtige Codex Ostroviensis zeigt gleichfalls, wie das Antiphonar von Sedletz, byzantinische Einflüsse, welche hier und da auch in den übrigen kleineren Werken zum Vorschein kommen; die Miniaturen sind bei stark markirten Umrissen vorwiegend mit Deckfarben ausgeführt, eine Art, welche auf kurze Zeit den nur leicht kolorirten Zeichnungen vom Schlusse des 13. und Anfang des 14. Jahrhunderts weicht. Das Breviarium der Hofbibliothek in Wien und ein ähnliches Werk der Universitätsbibliothek in Prag (VI. G. 15) sind dem Inhalt nach im Georgskloster entstanden, oder waren wenigstens zum Gebrauche der Nonnen bestimmt.

Das Buch des Herrn Dr. Neuwirth ist hübsch ausgestattet und macht dem Verleger und der Druckerei alle Ehre. Recht zahlreich sind die größtenteils den Mitteilungen der k. k. Centralkommission, in einigen Fällen auch der böhmischen archäologischen Zeitschrift entnommenen Illustrationen. Bekanntlich sind die von Grueber herrührenden Abbildungen in seiner Geschichte der Kunst in Böhmen sehr oft total unrichtig, und da hätte der Verfasser bei der Wahl der Illustrationen eine schärfere Kritik ausüben können. So sind z. B. Fig. 10. 31. 52. 55. 56. 81. 82. 106. 122. u. a. m. in wissenschaftlicher Beziehung völlig wertlos.

Für die kunsthistorische Litteratur ist das hübsche und stattliche Buch gewiß eine willkommene Bereicherung, für die weitere Forschung bietet es in manchen Fällen eine feste Basis und in vielen anderen eine fruchtbare Anregung.

K. Chytil.

Kunstlitteratur und Kunsthandel.

Kunst und Kritik. Aesthetische Schriften von Ludwig Pfau. Erster Band: Maler und Gemälde. Zweiter Band: Bild- und Bauwerke. 8. Stuttgart, Leipzig, Berlin, Deutsche Verlagsanstalt. 1888.

* Die zwei ersten Bände von Pfau's artistischen und litterarischen Studien, deren Sammlung im Ganzen sechs Bände umfassen wird, liegen uns hier in hübscher Ausstattung vor. Der erste Band ist fast ausschließlich das Ergebnis zahlreicher Ausstellungswanderungen und enthält in der Form von lose aneinandergereihten Berichten eine Uebersicht über den Entwickelungsgang der französischen und deutschen modernen Malerei, nebst einem Aufsatz über die Wiedergeburt der belgischen, welchem die geschlossene Gestalt eines Abrisses gegeben ist. Den zweiten Band füllen kritische Betrachtungen über eine Anzahl von Werken graphischer und plastischer Kunst, insbesondere französische und italienische Skulpturen, sowie eine Reihe von architekturgeschichtlichen Studien von allgemeiner kulturhistorischer Färbung, zu denen sowohl mittelalterliche als auch moderne Bauten den Anlaß gegeben haben, endlich eine Besprechung von Werken der alten Ulmer Malerschule, welche bei der Jubiläumsfeier des Münsters 1877 in Ulm ausgestellt waren, und ein kurzer Aufsatz über die Gemäldesammlung der Stadt Frankfurt. Es ist somit ein ziemlich bunter Inhalt, der jedoch durch die gleichmäßig populäre und geistreiche Behandlung eine einheitliche Gestalt erhält. Man erkennt wohl überall die Spuren der Entstehung der Aufsätze; man sieht, sie sind oft schnell und resolut hingeschrieben. Allein dies verleiht ihnen eben den frischen Reiz des Unmittelbaren, Erlebten und Erschauten, und wenn auch das Ganze sich nicht zu der Höhe streng wissenschaftlicher Darstellung erhebt, so ist es doch fern von jeder Oberflächlichkeit und trägt überall das Gepräge eines reichgebildeten, ernsten und selbständigen Geistes. Besonders die Abschnitte über moderne deutsche, belgische und französische Kunst werden dem Leser Belehrung und Genuß in Fülle gewähren. Für die nächsten Bände ist u. a. der Wiederabdruck von Pfau's „Freien Studien" angekündigt, mit welchen der Autor vor etwa zwanzig Jahren sich seinen Ruf begründete Ferner eine Anzahl von Studien zur Aesthetik der gewerblichen Kunst und die zweite Auflage der heliographischen Studien des Autors, welche der Photographie und ihrer Anwendung auf die moderne Vervielfältigungstechnik gewidmet sind. Ein Band mit litterarischen und historischen Skizzen soll den Schluß der interessanten Sammlung bilden.

P. S. **Apotheose Kaiser Wilhelms in Farbendruck.** Unter den künstlerischen Huldigungen, die das Andenken Kaiser Wilhelms namentlich innerhalb des deutschen Hauses kommenden Geschlechtern zu überliefern bestimmt sind, darf ein soeben in W. Hagelbergs Kunstverlag zu Berlin erschienenes Kunstblatt eine hervorragende Stellung beanspruchen. Der mit der Bildfläche 50 : 73 cm messende Farbendruck giebt in hoher technischer Vollendung eine Komposition des Berliner Malers und Illustrators Karl Röhling wieder und schildert das Wiedersehen des verewigten Monarchen mit seiner erlauchten Mutter, die, verklärt von Hoheit und Anmut, ihrem auf einer Wolke stehenden großen Sohne mit ausgestreckten Armen aus der Vorhalle eines dorischen Tempels entgegenschreitet. Sie ist umgeben von zwei kleinen Genien, von denen der eine einen Lorbeer-, der andere einen Palmenzweig trägt; zu ihrer Linken gruppiren sich die früheren Herrscher aus dem Hohenzollernhause, der große Kurfürst, die Könige Friedrich I., Friedrich Wilhelm I., Friedrich der Große, Friedrich Wilhelm II., die Königinnen Sophie Charlotte und Sophie Dorothea, außerdem Derfflinger, der alte Dessauer, Graf von Schwerin, von Seydlitz und Ziethen, welchen sich dann weiterhin die verstorbenen Helden der neueren Zeit, Prinz Friedrich Karl, Graf von Wrangel, von Steinmetz, von Goeben, Großherzog Friedrich Franz II. von Mecklenburg-Schwerin, Graf von Werder, Freiherr von Manteuffel u. a. anschließen. Zur Rechten der Königin Luise erscheint ihr Gemahl mit seinem Sohn und Nachfolger, hinter ihnen die Prinzen Albrecht, Karl und Adalbert von Preußen, während die äußerste Gruppe links von den Helden der Befreiungskriege, Blücher, Scharnhorst, Gneisenau, Stein und York sowie den Brüdern von Humboldt gebildet wird.

Rechts im Hintergrunde sind drei Vorgänger des großen Kurfürsten und Markgraf Albrecht der Bär, in äußerster Ferne, halb von Gewölk verhüllt, die ehrwürdige Gestalt Karls des Großen sichtbar. In vorzüglicher Weise hat Röhling die nicht leichte Aufgabe gelöst, die zahlreichen Porträtfiguren zu ebenso lebensvollen wie wohlgegliederten Gruppen zusammenzufassen, die sämtlich in Kaiser Wilhelm ihren geistigen Mittelpunkt finden. Wie dessen edle Bescheidenheit und schlichte Würde sich mit überzeugender Wahrheit in Ausdruck und Haltung ausspricht, ist auch bei den übrigen Figuren die Charakteristik vortrefflich gelungen und namentlich der große Kurfürst, Friedrich der Große und der alte Blücher mit größter historischer Treue gekennzeichnet. Höchst ansprechend ist die koloristische Wirkung des Ganzen, die fern von der Buntheit so vieler Farbendrucke, den Aquarellcharakter auf das Glücklichste gewahrt zeigt. Bei dem niedrig gestellten Preise von 15 Mark steht zu erwarten, daß das in patriotischer wie künstlerischer Hinsicht gleich wertvolle Blatt, von dem übrigens, wie wir hören, demnächst auch eine kleinere Ausgabe erscheinen soll, weite Verbreitung als sinniger Zimmerschmuck finden wird.

E. V. **Der Danziger Ausrufer.** Die Verlagsbuchhandlung von Th. Bertling hat sich das Verdienst erworben, ein Werk von kunst- und kulturhistorischem Werte dem Staube der Vergangenheit und auch der Vergessenheit zu entreißen. Es ist dies „Der Danziger Ausrufer“ von Matthias Deisch, der als Maler und Radirer (geb. 1718 zu Augsburg) von 1760 bis zu seinem Tode im Jahre 1789 in Danzig thätig war. Sein Werk, das uns hier in wohlgelungenen Reproduktionen der L. Reinecke'schen Kunstanstalt in Berlin vorliegt, zeichnet sich durch Wahrheit der einzelnen Gestalten und richtige und scharfe Beobachtung aus; denn wahr und lebenstreu sind diese Marktweiber, Hausirer, Händler &c., die, wenn auch in minder großer Zahl und in weniger anmutendem Aufzuge, noch heute teilweise die Straßen der alten Hansastadt beleben. Die Rufe — in Wort und Noten den Bildchen beigefügt — klingen noch heute dem Kenner und Freunde Danzigs anheimelnd zu Ohre. Die einzelnen Gestalten, die uns die stattliche Reihe von vierzig Blättern vorführt: Die Krabbenverkäuferin mit ihrem „Krabbenie, Krabbenie“, der mit irdenen Töpfen und Pfannen beladene Pole mit seinem „Topky, Top, kupczi panky“ sind von eben so charakteristischer Zeichnung, wie der Junge, der seine „schön' blaue Vigole“ (Veilchen) einem in schmucker Toilette einhertänzelndem Patriziertöchterlein anbietet. Nicht minder anziehend ist manches andere Blatt, wie die Kirschenverkäuferin, die Sandjungen mit „Stawensand“ und „Schürsand“, der Kesselflicker und der Scherenschleifer mit seinem weithintönenden „heu'g Schearn to schli-u-ip“. — Aus einigen Einzelfiguren und Genregruppen tritt uns aber auch ein etwas theatralischer Zug entgegen, der vielleicht dem Streben des Künstlers, „höhere akademische Schulung“ zu zeigen, entsprang; ein Umstand, der bei diesen Gestalten der Gasse oft drastisch wirkt. — Das gesamte Werk Deischs giebt uns ein getreues Bild von dem Leben und Treiben im alten Danzig in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, von dem uns ja auch Daniel Chodowiecki's genialer Stift in seinem Skizzenbuch (1773) so viel ergötzliche und köstliche Proben hinterlassen hat.

x. — **Dieulafoy's Werk über die Kunst der Perser.** Zu der Besprechung dieses Werkes in Nr. 27 der Kunstchronik haben wir nachträglich zu bemerken, daß die von dem Referenten erhobene Klage, die Arbeit des französischen Gelehrten habe in der deutschen Fachpresse bisher nicht die gebührende Berücksichtigung gefunden, insofern doch nicht ganz gerechtfertigt erscheint, als schon vor Jahr und Tag Springers Grundzüge der Kunstgeschichte (I. Band: Altertum) Dieulafoy's Verdienste eingehend würdigten und die sichergestellten Resultate seiner Forschungen mitteilten.

Konkurrenzen.

z. **Denkmal für Schneckenburger.** Dem Dichter der „Wacht am Rhein“ soll in Tuttlingen, seinem Geburtsorte ein Denkmal errichtet werden; es sind zu diesem Zwecke 24000 Mk. eingelaufen. Der Verwaltungsausschuß des Vereins zur Förderung der Kunst in Stuttgart hat die Aufgabe übernommen, für die Beschaffung des Modells für das Denkmal zu sorgen, und schreibt einen Wettbewerb dazu aus. Die Entwürfe sollen plastisch, in einem Fünftel der Größe des beabsichtigten Monuments ausgeführt sein; über Anordnung und Anlage werden keine Vorschriften gemacht. Das Hauptgewicht wird jedoch auf schwungvolle Symbolisirung des Gedichts „Die Wacht am Rhein“ gelegt. Die Kosten des Denkmals ohne die Fundamentirung, welche von der Stadt Tuttlingen getragen wird, soll 24000 Mark nicht überschreiten. Der Termin der Ablieferung der Entwürfe ist der 14. Juni d. J. Die Einsendung hat in üblicher Weise anonym mit Motto an den Verlagsbuchhändler Herrn W. Spemann in Stuttgart, der auf Wunsch nähere Auskunft erteilt, zu geschehen. Das Preisrichteramt üben aus: Prof. F. Schaper in Berlin, Prof. H. Voltz in Karlsruhe, Oberbaurat Prof. Dr. von Leins in Stuttgart, Prof. C. Kopp und Prof. K. Plock, beide in Stuttgart. Die beiden ausgesetzten Preise sind 750 und 400 Mk. Ein dritter Entwurf kann für 250 Mk. angekauft werden.

Sammlungen und Ausstellungen.

A. R. **Eine aus 35 Gemälden bestehende Berliner Privatgalerie** ist zum Besten der Ueberschwemmten von ihrem Besitzer, dem Freiherrn von Münchhausen, in F. Gurlitts Kunstsalon in Berlin zur öffentlichen Ausstellung gebracht worden. Ihre Stärke beruht in Bildern französischer Meister der neueren Zeit, von denen Bouguereau durch eine schwarzhaarige Caritas mit zwei Kindern, Alexander Cabanel durch eine biblische Darstellung, „Ruth und Boas in der Wüste“, und Ch. Jacque durch das Innere eines Schafstalls vortrefflich, andere wie Diaz, Corot, Th. Rousseau, Breton, G. Boulanger, Chaplin wenigstens durch charakteristische Proben ihrer Kunst vertreten sind. Ein Bild von E. Detaille, „Salut aux blessés“ (Gruß den Verwundeten), ist so ungleichmäßig behandelt, daß man geneigt ist, es nicht für das Original der berühmten, durch Nachbildung weit verbreiteten Komposition, sondern für eine schwächere Wiederholung zu halten. Unter den Bildern deutscher Künstler stehen eine farbenprächtige „Rast einer Karawane“ von Leopold C. Müller und eine „Prozession in Tirol“ von W. Riefstahl obenan. Alma-Tadema ist durch eine „Begegnung der Kleopatra mit Antonius auf dem Nil“ vertreten, welche nicht zu seinen glänzendsten Schöpfungen gehört. Die englischen Bilder der Sammlung gehören der präraffaelitischen Richtung an, welche in Deutschland am wenigsten Sympathien findet. Ungleich anziehender ist ein kleines venezianisches Kanalbild von dem Italiener Rico, ein Wunderwerk feinster Farbenstimmung und zartester Ausführung.

Vermischte Nachrichten.

A. W. **Aus Venedig.** Der Besuch der Galerie ist neuerdings durch erhöhten Komfort noch genußreicher geworden als ehedem; man hat überall weiche Gangteppiche gelegt und an den Wänden gepolsterte Sofa's aufgestellt. Mit dem neuen Katalog in der Hand kann man sich ungestört den Genüssen hingeben, welche die Akademie bietet. Die Decke des Assuntasaales wird gegenwärtig vergoldet. Aus dem Dogenpalaste hat man ein prächtiges Bild des Paolo Veronese aus einem dunkeln, ungünstigen Orte in die Akademie gebracht und der Assunta gegenüber aufgehängt. Es stellt die Ceres dar, welche von reizenden Putten umschwebt der Venezia ihren Tribut darbringt. Die Figuren sind etwas überlebensgroß, die nackte Figur der Ceres ist von großartiger Wirkung; sehr lieblich besonders ist der Putto, welcher mit Mühe eine schwere Garbe herbeischleppt. Das Ganze ist in ein Kreuz einkomponirt, dessen Enden in Kreise auslaufen. — Während man einerseits dem Publikum alle wünschbare Bequemlichkeit bietet, fällt andererseits die Unbarmherzigkeit, mit welcher man die Kopisten aus der Galerie vertreibt, recht unangenehm auf. Man hat ihnen nun auch das letzte kleine Kopirzimmer von drei Meter Breite und einem Meter Länge entzogen. Dies ist um so bedauerlicher, als nach Kopien aus der Akademie Nachfrage vorhanden war. Gute Kopien breiten den Ruhm einer Galerie nachhaltig aus, es ist daher nicht einzusehen, weshalb man hier

so strenge verjährt. — Seit einigen Monaten ist der vorzügliche Aquarellmaler Alessandri mit einer Kopie des heil. Georg von Mantegna für den deutschen Kaiser Friedrich beschäftigt. Der Künstler erledigt seine Aufgabe mit der peinlichsten Gewissenhaftigkeit; schon seit Wochen arbeitet er an der Wiedergabe der Panzerringe. — C. Lorenzetti arbeitet gegenwärtig an dem Grabdenkmale für den verstorbenen Maler Favretto im Auftrage der Familie desselben. Die Königin Margherita hat für das Grab Favretto's einen prachtvollen bronzenen Lorbeerkranz fertigen lassen; er soll nun mit dem Grabdenkmale Lorenzetti's in Verbindung gebracht werden. — Urbano Nono, der bekannte Bildhauer, ein Bruder des Malers des Refugium peccatorum, hat von Florenz aus den Auftrag bekommen, das Standbild des Daniele Manin zu modelliren.

— **Aus Rom.** Am 4. April fand in den Räumen der St. Lukas-Akademie die Uebergabe der auf Kosten des römischen Gemeinderats ausgeführten Büsten Marco Minghetti's und Alfred de Reumonts an die Vertreter der Akademie statt. Viele Notabilitäten, darunter der deutsche Botschafter, der Senator Fiorelli, Vertreter des Unterrichtsministeriums, der Lynceer-Akademie, des deutschen archäologischen Instituts, mehrere Stadträte, Donna Laura Minghetti, die gelehrte Gräfin Lovatelli u. a. wohnten dem Akte bei. Die Majestäten hatten schriftlich ihr Nichterscheinen wegen früherer Verpflichtungen entschuldigen lassen. Nach der Enthüllung der Brustbilder feierte der Bürgermeister Marchese Guiccioli die innige Neigung, welche die beiden Gefeierten an Rom und seine nie versiegenden Reize geknüpft hatte; der Akademiesekretär Leoni und der Stadtrat Rè sprachen in fesselnder Weise über die geistige Bedeutung, die künstlerischen Veranlagungen und die litterarischen Verdienste Minghetti's und Reumonts. Den letzteren nannte Guiccioli den Schöpfer „jener glücklichen Verknüpfung zwischen dem lateinischen und dem germanischen Herzen, welche die Vorläuferin weitergehender Verbindungen zwischen den beiden Nationen bildete". Das Uebergabedokument wurde durch alle Anwesenden mitunterzeichnet. Die Büste Minghetti's ist von Guglielmi, diejenige Reumonts von Cencetti modellirt.

*** **Der Direktor der Kunstakademie zu Königsberg, Professor Karl Steffeck,** hat am 4. April seinen 70. Geburtstag gefeiert, der von dem Lehrkörper der Akademie, den Schülern derselben, sowie zahlreichen Freunden und Kunstgenossen durch herzliche Ovationen mitgefeiert wurde. Ein aus alten Münzen gefertiger silberner Pokal war, wie wir der „Königsb. Allg. Ztg." entnehmen, das Ehrengeschenk der Kunstakademie Berlins, deren Mitglied Steffeck ist. Die Königsberger akademische Lehrerschaft hatte eine künstlerisch ausgestattete Palette gespendet, die, umrankt von einem silbernem Lorbeerkranze, auf den einzelnen Blättern desselben die Namen der Spender aufwies, während die Schüler dem Meister einen riesigen grünenden Lorbeerkranz als Zeichen ihrer Verehrung dargebracht hatten.

*** **Die Société des artistes français,** welche seit mehreren Jahren die Veranstaltung des Pariser „Salon" dem Staate abgenommen hatte und in ihrer diesjährigen Arbeit schon weit fortgeschritten war, ist durch eine Zumutung der Domänenverwaltung in eine gewaltige Aufregung versetzt worden. Als noch der Staat für die Kunstausstellung sorgte, wurde das Publikum am Sonntag und Donnerstag unentgeltlich zugelassen. Seit der neuen Einrichtung war der freie Donnerstag ganz abgeschafft und der freie Sonntag nur auf die Nachmittagsstunden beschränkt worden. Jetzt ergeht an die Künstlergesellschaft das Ansinnen, das alte Verhältnis wieder einzuführen, und überdies verlangt die Armenverwaltung statt der 2000 Frs., die man ihr alljährlich gab, nicht nur für die Zukunft, sondern auch für die letzten Jahre einen prozentmäßigen Anteil an der Einnahme. Es heißt, sie fordere 60000 Frs. für die rückständigen Beiträge. Darüber schreien die Künstler fürchterlich, und Albert Wolff jammert mit ihnen: wenn die Verwaltung auf ihrem Bestehen verharrt, so wird der diesjährige „Salon" nicht stattfinden können, sagt er. Wahrscheinlich wird man sich aber einigen und der Armenverwaltung nachweisen, daß sie Unrecht hat, indem sie den „Salon" den Vergnügungsorten, Theatern, Konzerten, Tingeltangeln u. s. w. gleichstellt.

x. — **Die Manesse'sche Liederhandschrift** ist am 10. April der Universität Heidelberg durch einen Abgesandten des deutschen Botschafters in Paris übereignet.

*** **Die Gemäldefabrik des Herrn Jan van Beers.** Ueber einen sensationellen Prozeß schreibt man der Weser-Zeitung: Der bekannte belgische, in Paris lebende Maler Hr. van Beers hatte sich im August vorigen Jahres im Seebade Ostende aufgehalten. Hier sah er bei einem Kunsthändler vier mit seinem Namen unterzeichnete Gemälde; er erklärte sie für gefälscht und gab der Ostender Polizei hiervon Kenntnis, die auch sofort einschritt und diese vier Gemälde mit Beschlag belegte. Eine gerichtliche Untersuchung wurde eingeleitet; das Gericht in Brügge lud van Beers und mehrere Pariser Maler als Zeugen vor; sie erschienen, und am 31. März fand in Brügge die gerichtliche Verhandlung gegen jenen Kunsthändler statt, die unglaubliche Thatsachen enthüllte. Aus den Zeugenaussagen, die van Beers nur in unwesentlichen Punkten bestreiten konnte, ging hervor, daß van Beers von anderen Malern seine Gemälde massenhaft kopiren läßt und sie mit seinem Namen unterzeichnet in den Handel giebt. Nur hin und wieder retouchirte er einzelne Kopien. Schlecht geratene Kopien, auch von anderen Malern gefertigte Originale ließ er, um sie ableugnen zu können, von anderen, selbst von seinem Bedienten unterzeichnen. „Wir wollen daraus einen falschen van Beers machen" — ist seine ständige Redensart. Nicht genug damit, besteht seit 8 Jahren unter van Beers' Direktion in Paris eine Gesellschaft, „um van Beers zu fabrizieren". Sechs Maler arbeiten zu diesem Zwecke in seinem Atelier. Dieselben sollten stets die Hälfte des Erlöses aus den Gemälden erhalten; da aber van Beers sie meist betrog, so übernahmen sie schließlich die Arbeit nur nach vorher festgestellten Preisen, wofür sie auch die Kopien oft unterzeichnen mußten. Das Atelier des Herrn van Beers ist also nach der Erklärung des Gerichtspräsidenten nichts als eine „Gemäldefabrik". Der Staatsanwalt zog die Klage gegen den Kunsthändler zurück und erklärte, wenn jemand gerichtlich zu belangen sei, so wäre es van Beers, der überführt sei, seine eigenen Werke zu fälschen. Das Brügger Gericht sprach ohne jede Beratung den Ostender Kunsthändler frei. Die künstlerische Bedeutung der van Beersschen Gemälde ist damit in ein helles Licht gestellt. (Die Stoffe der Genrebilder des Herrn van Beers sind zumeist den Kreisen der Pariser Halbwelt entlehnt).

Vom Kunstmarkt.

*** **Für die enorme Preissteigerung neuerer französischer Gemälde in Nordamerika** ist das Ergebnis der Versteigerung der Sammlung Spencer bezeichnend, welche am 28. Februar zu New-York stattfand. Die vor einem Gewitter fliehende Herde von Troyon wurde, wie wir einer Korrespondenz der „Vossischen Zeitung" entnehmen, für 130000 Frs. verkauft. Dasselbe Bild gehörte zur Galerie Paturle und wurde bei deren Versteigerung am 28. Februar 1872 verkauft für 63000 Frs. „Der Abend" von Jules Breton erreichte den Preis von 102500 Frs. „Der Schlangenbezauberer" von Gérôme, welchen Spencer für 75000 Frs. angekauft hatte, wurde mit 97500 Frs. bezahlt. „Christus im Grabe" von Delacroix erreichte den Preis von 53000 Frs. „Die Aehrensammlerinnen" von Millet brachten 52000 Frs.; „Der Fahnenträger der vlamändischen Bürgergarde" von Meissonier 46000 Frs.; „Ein Musikus", von demselben, 44000 Frs.; „Die Schafhirtin" von Millet 37500 Frs.; „Sommer im Walde von Fontainebleau" von Th. Rousseau 36500 Frs.; „Die Himmelfahrt der Maria", eine bloße Studie von Diaz, 13250 Frs.; der „Sonneneffekt" von Daubigny (Vater) 43400 Frs.; „Ein Sommerabend", von demselben, 25600 Frs.; „Ein Bauerngehöft in Berri" von Th. Rousseau, 26200 Frs.; „Der Morgen" von Corot, 42000 Frs.; „Eine Ferme in l'Isle Adam" von Jules Dupré, 15250 Frs.; „Ein Herbstabend" von Th. Rousseau, 30500 Frs.; „Ein aufgeschreckter Tiger" von Delacroix, 30500 Frs.; „Im Walde" von Diaz, 29500 Frs.; „Ein Gehöft in Coubron" von Corot, 35000 Frs.; „Ein arabischer Falkenjäger zu Roß" von Fromentin, 32500 Frs.; „Ein Fest im Schlosse von Rambouillet unter Franz I." von Isabey, 23000 Frs.; „Eine Lichtung im Walde von Fontainebleau" von Diaz, 20500 Frs. u. s. w. Gesamtsumme der Versteigerung 1421125 Frs.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von August Pries in Leipzig.

23. Jahrgang. 1887/88.

Kunstchronik

Nr. 29. 26. April.

Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

Herausgeber:

Carl v. Lützow und Arthur Pabst

Wien, Theresianumgasse 25. — Köln, Flandrische Straße 14.

Expedition:

Leipzig: E. A. Seemann, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. Kühl, Jägerstr. 73.

Die Kunstchronik erscheint von Oktober bis Ende Juni wöchentlich, im Juli, August und September nur aller 14 Tage und kostet in Verbindung mit dem Kunstgewerbeblatt halbjährlich 6 Mark, ohne dasselbe ganzjährlich 8 Mark. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler in Leipzig, Wien, Berlin, München u. s. w. an.

Pfannschmidt-Ausstellung.

Die XXVI. Sonderausstellung in der Berliner Nationalgalerie, welche am 8. April eröffnet wurde, ist dem Andenken Karl Gottfried Pfannschmidt's (1819—1887) gewidmet, des letzten Meisters, welcher in Berlin noch den Zusammenhang mit dem Wirken des Cornelius lebendig erhielt. Bei weitem reichhaltiger als jede der früheren Ausstellungen dieser Art — sie umfaßt über 700 Nummern — giebt sie, Dank dem Entgegenkommen zahlreicher kirchlicher Behörden und privater Sammler, ein nahezu vollständiges Bild von dem Schaffen des Meisters, welches ausschließlich der religiösen Kunst gewidmet war. Wenn man von einigen Landschaften und romantisch gefärbten Genrebildern absieht — Pfannschmidt wollte sich anfangs bei C. Biermann zum Landschaftsmaler ausbilden, bevor seine wahre Neigung unter der Leitung Daege's zum Durchbruch kam — enthält die Ausstellung nur Bilder und Zeichnungen, welche dem Zwecke religiöser Erbauung und Andacht dienen. Was Overbeck und Führich der katholischen Welt, war Pfannschmidt der protestantischen. Und nicht bloß in der Tiefe, Inbrunst und Aufrichtigkeit der religiösen Empfindung war Pfannschmidt mit jenen beiden Meistern verwandt, sondern auch stilistisch. Insbesondere sind seine cyklischen Zeichnungen „Die Aussetzung und Auffindung Mosis" (1866), das „Wehen des Gerichts" (1872—1875), die „Leiden des Propheten Daniel" (1878) und „Das Vaterunser", welche zugleich den Höhepunkt seiner künstlerischen Kraft bezeichnen, von demselben Geist erfüllt, wie ähnliche cyklische Darstellungen von Overbeck und Führich, nur mit der Einschränkung, daß Pfannschmidt die asketische Strenge des Ersteren fremd war. Anmut, Lieblichkeit und ein Raffaelisches Schönheitsgefühl walten auch in denjenigen Kompositionen vor, welche erschütternde Momente aus der evangelischen Geschichte, wie die Kreuzabnahme und die Grablegung, schildern. Im Allgemeinen war das idyllische Element dasjenige, welches dem künstlerischen Temperament Pfannschmidts am meisten zusagte. Die Anbetung der Hirten und der Könige waren seine Lieblingsgegenstände. Letztere behandelte er u. a. in zwei großen Altarwerken für die Kirche zu Bentzin bei Jarmer (Pommern) und für die Kapelle des Domkandidatenstifts in Berlin, welche in unserer Ausstellung zu sehen sind. Das Dramatische, leidenschaftlich Erregte lag ihm fern. Vielleicht mied er es auch absichtlich, weil er nicht die Kraft in sich fühlte, auf diesem Gebiet den Wetteifer mit seinem verehrten Meister Cornelius, an welchen er sich bald nach dessen Übersiedelung nach Berlin eng anschloß, aufnehmen zu können. Es ist auffallend, daß Pfannschmidt trotz des engen Zusammenwirkens mit Cornelius nur wenige Elemente von dessen Stil in sich aufnahm. Noch geraume Zeit sind sogar die Einflüsse des Eklektikers Wach, die er durch seinen Lehrer Daege empfangen hatte, in ihm mächtig, so besonders in einem großen Karton mit „Noahs Einzug in die Arche" (1848) und dem „Abendmahl" für die Berliner Schloßkapelle (1851). Zwischen diese beiden Arbeiten fallen die Entwürfe zu dem

Frescobilde in der Apsis des Mausoleums zu Charlottenburg: „König Friedrich Wilhelm III. und Königin Luise bringen dem segnenden Heiland ihre Kronen dar.“ Erst der fünfte Entwurf fand den Beifall des Königs, und nach diesem wurde der Karton angefertigt. Geht ihm auch dramatische Kraft und die volle Wucht der monumentalen Darstellung ab, welche in Cornelius' Schöpfungen lebendig sind, so übertrifft er den Meister in der Reinheit und Korrektheit der Zeichnung und in dem Adel des Stils hinsichtlich der Gewandung. Ein stark ausgeprägtes Gefühl für Linienschönheit und Harmonie giebt seinen Kompositionen jenen klassischen Hauch, der für die florentinische Zeit Raffaels bezeichnend ist. Diese Richtung suchte er auch zwei Jahrzehnte hindurch als Lehrer der Kompositions- und Gewandklasse auf seine Schüler zu übertragen, und dazu kam ihm seine Fähigkeit, Gips- und Thonmodelle anzufertigen, sehr zu statten. Er faßte die christliche Kunst im Dienste der Kirche als ein Ganzes auf und schuf deshalb nicht bloß Fresken, Altarbilder, Kartons für Glasfenster, sondern auch Entwürfe für Altäre, für die gotischen Einfassungen seiner Altargemälde, für kirchliche Geräte und Gefäße, für Einbanddecken von Bibeln und Gesangbüchern, für Tauf-, Konfirmations- und Trauscheine. Seiner strengen Richtung, welcher er, unbekümmert um den anders gearteten Geist der modernen Kunst, bis an sein Lebensende treu blieb und die er mit Eifer und Beharrlichkeit verteidigte, entsprach es, daß er der Farbe nur geringe Rechte einräumte. Er betrachtete sie als die Dienerin der Zeichnung, gerade gut genug, um die Umrisse derselben auszufüllen. Die Reize des Helldunkels, die plastische Wirkung des Impasto's und andere Mittel der modernen Koloristik verschmähte er. Seine Ölgemälde sind an einer bunten, rosigen Färbung kenntlich welche das Verdienst der Zeichnung, der Komposition und der Charakteristik meist beeinträchtigt. Die Zeichnung war ihm das A und das O seines künstlerischen Glaubensbekenntnisses, und deshalb sind die Vorstudien und Kartons, ohne welche er keines seiner Ölgemälde in Angriff nahm, den letzteren überlegen. Die große Zahl von Aufträgen, welche ihm bis an sein Ende zuteil geworden ist, beweist, daß eine zahlreiche Gemeinde mit unwandelbarer Verehrung dem Meister zugethan war.

Kunstlitteratur und Kunsthandel.

Schreiber, Theod., **Die Brunnenreliefs aus Palazzo Grimani.** Mit zwei Heliogravüren und zwanzig Abbildungen im Text. Leipzig, 1888. E. A. Seemann. VIII und 103 S. gr. 8.

Dem Leser der Zeitschrift ist der Inhalt dieser anziehenden „Studie über das hellenistische Reliefbild mit Untersuchungen über die bildende Kunst in Alexandrien“ nicht völlig neu und unbekannt. Was bei der ersten Veröffentlichung der beiden wundervollen Grimanischen Reliefplatten, die jetzt den Antikenbesitz Wiens bereichern, in großen Umrissen von der Bedeutung Alexandriens für die Entwicklung der griechischen Kunst dargelegt wurde (Jahrgang XX, S. 241 ff. und 265 ff.), ist in dem vorliegenden Buche teilweise ausführlicher behandelt worden; wo dort nur Andeutungen gemacht oder Ergebnisse eingehender Untersuchungen mitgeteilt wurden, erfolgen hier der umfangreiche Apparat, aus dem sie erwachsen sind, und die Darlegung wie Zusammenfassung der zerstreuten Überlieferungen in Litteratur und Kunst zu einem ausgeführten Ganzen. Kein Zweifel, daß man im Großen und Ganzen überhaupt geneigt war, die hellenistische Kunst zu unterschätzen; daß dann die Gefahr drohte, Pergamon auf Kosten Alexandriens zu überschätzen. Um so glänzender und farbenreicher ist das Bild, welches der Verfasser sowohl von der hohen Kunstblüte in der ägyptischen Gründung des großen Makedoners, als auch von der eindringlichen Einwirkung gewinnt, welche sie auf die Kunst der Folgezeit ausgeübt hat: völlig ebenbürtig stellt sich Alexandriens künstlerische Bedeutung seiner litterarischen Bedeutung zur Seite. Wohl mag der Verfasser hier und da ein wenig zuweit gegangen sein, wohl mag auch außerhalb Alexandriens das Eine oder das Andere gekeimt haben, — aber die Grundanschauungen und Endergebnisse scheinen mir richtig und unumstößlich. Der Wunsch, sobald wie möglich und so herrlich wie möglich die große Stadt herzustellen, machte den Lehmziegelbau mit einem Schlage hoffähig; Metall- und Marmorplatten, später Glasflüsse und Mosaikschmuck verdecken seine Blößen gegenüber den Marmorgebäuden, die bis dahin zu göttlichen und staatlichen Zwecken erbaut waren; das Tafelbild kann sich in dieser Umgebung nicht halten: an seine Stelle tritt das Relief von Bronze und Marmor, das neu in malerischer Wirkung mit den Werken der Malerei zu wetteifern beginnt und dies Ziel selbständig wie eigenartig erreicht. Dazu kommt die Flucht zur Natur, welche, durch die Unruhe und Zersetzung des Lebens veranlaßt und gefördert, der Fauna und Flora einen größeren Raum in den bildenden Künsten gewährt, wo bisher die menschliche Gestalt unumschränkt allein geboten: Genre und Stillleben werden mit Vorliebe gepflegt, zierliche Kabinettstücke idyllischen Inhalts bevorzugt. Das Kunstgewerbe der Toreutik und der Glyptik greift bei dem ungeheuren Reichtum und der wachsenden Schaulust mehr und mehr um sich. Occident und Orient reichen sich

zum anderen Male die Hände, um auf Jahrhunderte die Künste neu zu befruchten.

Das Buch, das zu mancherlei Untersuchung und Polemik anregen wird, ist würdig ausgestattet und Alexander Conze zugeeignet; möge der Atlas alexandrinischer Reliefbilder, dessen Herold es ist, in Bälde nachfolgen!

Halle a/S. **H. Heydemann.**

Geschichte der vervielfältigenden Künste. I. Der Kupferstich in der Schule und unter dem Einflusse des Rubens (die Rubensstecher). Von Adolf Rosenberg. Wien, Gesellschaft für vervielfältigende Kunst. Erstes Heft. 1888. 4.

* Die „Gesellschaft für vervielfältigende Kunst" in Wien hat mit diesem kürzlich erschienenen ersten Hefte der von Dr. Adolf Rosenberg in Berlin bearbeiteten Rubensstecher ihr seit längerer Zeit vorbereitetes großes Geschichtswerk begonnen, welches in einer Anzahl selbständiger, von berufenen Fachmännern auszuführender Monographien den gesamten Verlauf der Entwickelung des Kupferstichs, des Holzschnitts und aller sonstigen Zweige reproduzirender Kunst und Technik historisch darstellen soll. Es ist ein weitschichtiges, naturgemäß nur in einer langen Reihe von Jahren vollkommen zu bewältigendes Unternehmen, welches hiermit ins Leben tritt: ein Werk, das die vereinten Kräfte zahlreicher, mit Fleiß und Hingebung arbeitender Autoren und den wohlgeschulten Stab technischer und administrativer Hilfskräfte, über welchen die Gesellschaft verfügt, in ernster Anspannung halten wird, um zu einem glücklichen Ende zu gelangen. Eine Ergänzung des Geschichtswerkes bildet die „Vervielfältigende Kunst der Gegenwart", deren erster, den Holzschnitt behandelnder Band bereits fertig vorliegt. Mit der Leitung beider Unternehmungen wurde Prof. Dr. v. Lützow vom Verwaltungsrate der Gesellschaft betraut.

Wie aus dem vorliegenden ersten Hefte des Geschichtswerkes hervorgeht, hat man sich dafür entschieden, die Reihe der Monographien, aus welchen das Ganze sich zusammensetzen wird, nicht in chronologischer Folge erscheinen zu lassen, sondern gleich mit einem Höhenpunkte, den Rubensstechern, den Anfang zu machen. Die Motive für diesen Beschluß liegen auf der Hand und werden gewiß allgemeine Billigung finden. „Der Stil und die Richtung der Schule des Rubens" — so heißt es im Prospekt — „liegen unserem Publikum bedeutend näher als die Kunst- und Kulturkreise früherer Jahrhunderte mit ihrer noch vorwiegend mittelalterlichen Gedankenwelt, mit ihrer noch vielfach unabgeklärten Formensprache. Die Rubensstecher geben in ihrer Gesamtheit das glänzende Bild einer wohlgeschulten reproduzirenden Kunst, welche, zugleich stilvoll nachschaffend und schwunghaft frei, ein wahres Muster ihrer Gattung ist." Nachdem die Schilderung dieser Gruppe von Erscheinungen beendet sein und beim Publikum das zu erhoffende verständnisvolle Entgegenkommen gefunden haben wird, kann dann leichter auf eine fernere Zeit zurückgegriffen und auch die Periode der Inkunabeln des Stichs, der Erfindung des Bilddrucks oder ein anderes entlegenes Kapitel in besonderer Darstellung behandelt werden. Sowohl für die deutsche als auch für die italienische Abteilung des Werkes befinden sich solche Abschnitte, wie wir wissen, schon in Vorbereitung.

Für die Bearbeitung des im Erscheinen begriffenen Bandes über die Rubensstecher konnte die Leitung des Werkes unter den deutschen Autoren wohl nicht leicht eine bessere Wahl treffen, als es in der Person Adolf Rosenberg's geschehen ist. Derselbe beschäftigt sich seit Jahren mit einer umfassenden biographischen Publikation über den großen vlamändischen Meister und hat u. a. in seiner Ausgabe der „Rubensbriefe" (Leipzig, Seemann 1881) seine intime Vertrautheit mit der Rubensforschung dargethan. Es versteht sich von selbst, daß jede neue Arbeit auf diesem Gebiete sich vor allem mit den Resultaten der fleißigen Detailkenner im Vaterlande des Rubens auseinander zu setzen hat, und speziell für das Kupferstichfach liegt uns in der „Histoire de la gravure dans l'école de Rubens" von H. Hymans seit 1879 ein grundlegendes Buch vor, auf dessen Resultaten Rosenberg weiterbauen mußte. Daß er dies mit aller Pietät für seinen Vorgänger, aber auch mit kritischer Umsicht und Gewissenhaftigkeit gethan hat, konnte man von seiner bewährten Tüchtigkeit erwarten. Wir finden in seinem Werke die deutlichen Spuren davon, daß der Autor nicht nur die geschichtlichen und urkundlichen Daten über das Verhältnis des Rubens zu seinen Stechern und über diese selbst genau nachgeprüft, sondern auch alle ihm zugänglichen Werke derselben einer erneuten Prüfung unterzogen hat, wozu ihm die Schätze des Berliner Kupferstichkabinets die beste Gelegenheit boten. In manchen Punkten acceptirt Rosenberg die Anschauungen des belgischen Forschers, in anderen weicht er von ihm ab. So ist z. B. in der vorliegenden Lieferung der Abschnitt über Rubens und Moretus und über die Familie Galle auf Grund der Forschungen von Rooses völlig neu dargestellt. Cornelius Galle namentlich erscheint bei Rosenberg, im Gegensatze zu der Darstellung von Hymans, als ein hervorragender Stecher, dessen dem belgischen Gelehrten entgangenes Hauptblatt, die große Madonna in der Portalnische, durch Rosenberg eine eingehende Würdigung findet.

Das Werk von Rosenberg zeichnet sich auch durch seinen Stil vor den meisten Büchern dieses Faches vorteilhaft aus; es ist in anregender und klarer Form geschrieben und von wahrhaft historischem Geist erfüllt.

Was aber dem Ganzen mit seinen höchsten Wert und einen eigentümlichen Reiz verleiht, das ist die Reihe wahrhaft glänzender Illustrationen. Vor zehn Jahren hätten wir es uns nicht träumen lassen, daß man eine Geschichte der vervielfältigenden Künste mit einer solchen Fülle getreuer Nachbildungen von Originalstichen würde illustriren können, wie sie uns in den Tafeln und Textbildern des Rosenberg'schen Werkes geboten wird. Die Absicht besteht, jeden Stecher durch eine Auswahl seiner Hauptblätter in der Weise zu repräsentiren, daß seine technische und künstlerische Eigenart voll in die Erscheinung tritt. In den Tafeln des ersten Heftes finden wir Pontius und Bolswert durch Heliogravüren repräsentirt, welche Stiche nach Rubens, van Dyck und Jordaens wiedergeben. Diese Blätter greifen der Darstellung vor; erst am Schluß werden die Tafeln ihre geschichtliche Reihenfolge bekommen. Die Textillustrationen dagegen folgen, so gut wie es der Raum gestattet, der historischen Erzählung und veranschaulichen sowohl in zinkographischen als auch in heliographischen Reproduktionen einige der von Corn. und Theod. Galle ausgeführten Buchillustrationen und Buchtitel, so wie die von Vorstermann herrührende Platte mit dem Kopf des Seneca, deren erster Zustand von manchen dem Rubens selbst zugeschrieben wird. Wünschenswert wäre es, wenn dieser erste Zustand des interessanten Blattes uns in einer späteren Lieferung ebenfalls vorgeführt würde.

So viel kann man schon aus dem Beginn des großen Unternehmens folgern, daß durch eine solche zusammenhängende, von reicher Anschauung begleitete Behandlung des Stoffes den vervielfältigenden Künsten ein völlig neues Interesse abgewonnen werden wird. Sie treten damit erst jetzt wahrhaft in die Kunstgeschichte ein, in welcher sie an der Seite der Malerei eine der wichtigsten Rollen zu spielen haben.

— **Von der Liebhaberbibliothek alter Illustratoren**, welche von Dr. G. Hirth in München herausgegeben wird, ist uns kürzlich das zwölfte Bändchen zugegangen. Es enthält die Holzschnittfolge des Sündenfalls und der Erlösung des Menschengeschlechts von Albrecht Altdorfer (40 Bl.), welche bekanntlich zu den besten Holzschnitten Altdorfers gezählt werden. Das auf gutes Büttenpapier gedruckte Bändchen kostet 3 Mark.

* **Ch. Le Blancs Manuel de l'amateur d'estampes**, das bekannte und weitverbreitete lexikographische Hilfsbuch für Kupferstichsammler, welches nach dem Tode des Verfassers ins Stocken geraten und seit zwanzig Jahren ein Torso war, ist in den Verlag von F. Vieweg in Paris übergegangen und wird auf Grundlage der von Le Blanc hinterlassenen Vorarbeiten jetzt durch J. E. Wessely zu Ende geführt. Die vor kurzem erschienenen zwei neuen Lieferungen, welche sich in Einrichtung und Behandlung genau an die früheren anschließen, enthalten die Namen Pencz bis Rollos. Das Werk bildet eine erwünschte Ergänzung zu Brunets Manuel du libraire et de l'amateur de livres und kann Sammlern und Liebhabern von Kupferstichen bestens empfohlen werden.

x. — **Anton von Werners Handzeichnung des entschlafenen Kaisers Wilhelm**, am 9. März früh 9 Uhr angefertigt, ist im Verlage von Paul Bette in Lichtdruck erschienen und kann in drei verschiedenen Formaten bezogen werden: in Bildgröße 49:42 cm, Preis 15 Mk., in Folio 29:26 cm, Preis 4 Mk. und in Kabinetformat zu 1 Mk. Das Bild zeigt den hohen Verblichenen halb aufgerichtet im Bett; der Kopf ist leicht nach vorn gesunken. Die Zeichnung ist sorgfältig mit Kreide ausgeführt, und wird gewiß von vielen als letzte Reliquie des glorreichen Kaisers erworben und aufbewahrt werden.

Todesfälle.

* **Karl Schellein**, Kustos an der kaiserl. Gemäldegalerie in Wien und Vorstand der mit derselben verbundenen Restaurirschule, starb in Wien am 9. April im 68. Lebensjahre. Schellein war ein erfahrener und gewissenhafter Restaurator, dem viele dem Verderben anheimgefallene Werke alter Meister ihre Rettung verdanken. Er arbeitete in den letzten Jahren mit besonderer Hingebung an der Wiederherstellung der großen Hamiltonschen Tierstücke im Besitze des Fürsten Schwarzenberg, sollte jedoch den Abschluß dieses großen Unternehmens nicht erleben. Schellein war als biederer Charakter und heiterer Gesellschafter von angenehmen Umgangsformen eine in der Wiener Gesellschaft allgemein beliebte Persönlichkeit.

*** **Der Baurat Karl Schmidt** ist am 14. April in Breslau gestorben. Außer zahlreichen Privathäusern und Villen in Breslau und mehreren Schlössern in der Provinz hat er in Breslau das Stadttheater, die Liebichshöhe, die Tierhäuser und den Saal des zoologischen Gartens erbaut.

Ausgrabungen und Funde.

*** **Ueber die Ausgrabungen der amerikanischen Schule auf der Stätte des alten Sikyon** berichtet Dawé im „Athenäum" folgendes: Die große Skene (Bühne) des Theaters ist ausgegraben, ebenso ein Teil der Zugänge, auch die Orchestra, deren Fußboden wie der des Theaters zu Epidauros mit festem Estrich versehen ist. Aehnlich ist der Fußboden eines großen Gemaches gepflastert, welches an die Skene stößt. Von der Thymele (dem Altar in der Mitte der Orchestra) ist keine Spur vorhanden. Ferner ist ein schmaler Streifen des Zuschauerraums (der ansteigenden Cavea) aufgedeckt worden. Vier Reihen von Sitzen sind ziemlich gut erhalten, während frühere Reisenden wegen der hohen Schuttmassen glaubten, sie seien ganz verschwunden. Doch diente diese Schuttanhäufung gerade zum Schutze der darunter liegenden Baulichkeiten. Die ersten zwei Reihen sind Ehrensitze, sie bestehen aus Porosstein. Vierzehn Treppen führen zum ersten Diazoma (Rundgang in mittlerer Höhe des Zuschauerraumes) und teilen den ganzen Zuschauerraum in dreizehn keilförmige Abteilungen (κερκίδες). Die Bühne in ihrer gegenwärtigen Gestalt scheint nicht die ursprüngliche Form zu besitzen, sondern wie bei den meisten griechischen Theatern später umgebaut worden zu sein. Zu den oberen Sitzreihen führen von außen zwei gewölbte Gänge, ähnlich wie durch den Stadionwall zu Olympia. Sie sind ein neues Beweismittel dafür, daß die Kunst der Wölbung, wenigstens des Tonnengewölbes, nicht erst von Rom nach Griechenland importirt, sondern dort schon vorher bekannt war. Hinter der Skene ist ein halbkreisförmiges Gemach mit Estrichfußboden gefunden worden, in welchem der Berichterstatter ein Bad zu erkennen glaubt. Einige Tage verwandte man dazu, die alte Nekropolis des griechischen Sikyon zu finden, bis jetzt leider vergeblich; denn man fand nur einige römische, schon früher ihres Inhaltes beraubte Gräber.

Personalnachrichten.

Sn. **Professor Schick**, Lehrer an der großherzogl. Kunstgewerbeschule zu Karlsruhe, ist zum Direktor der Zeichen- und Kunstgewerbeschule in Kassel berufen.

Kunst- und Gewerbevereine.

S. **Archäologische Gesellschaft in Berlin.** Märzsitzung. An die Vorlage der eingegangenen Schriften schloß Herr Richter die Besprechung der Untersuchungen von H. Auer über den Vestatempel und das Vestalinnenhaus am Forum Romanum und betonte als wichtiges Resultat derselben, daß der Bau aus vier verschiedenen Bauperioden herrühre. — Herr Conze legte vor das zweite Heft der antiken Denkmäler, den dritten vorläufigen Bericht über die Ergebnisse der Ausgrabungen zu Pergamon, Gräbers und Schuchhardts Untersuchungen über die Wasserleitungen zu Pergamon und den vorläufigen Bericht über die Bereisung der pergamenischen Landschaft von Schuchhardt. Es wurde hierbei besonders der von Herrn Gräber geführte Nachweis hervorgehoben, daß in der Königszeit die Hochstadt von Pergamon vermittelst einer Druckleitung versorgt wurde, welche das Wasser 150 Meter über den tiefsten Thalpunkt der Leitung hob. Der Vortragende legte ferner vor Th. Schreibers Wiener Brunnenreliefs aus Palazzo Grimani und C. Hasse's Wiederherstellung antiker Bildwerke, Heft II, enthaltend den Ilioneus und den Torso vom Belvedere. In Bezug auf die Restauration des letzteren bemerkte derselbe, daß er sich erst kürzlich am Originale habe überzeugen können, daß das Loch auf dem rechten Oberschenkel des Torso modernen Ursprungs sei, also keinen Anhaltspunkt für eine Ergänzung bieten dürfte. Endlich wies er auf die im Bulletin de correspondance hellénique (1888 I. II.) von Fougères herausgegebenen Reliefs der Basis der Praxitelischen Gruppe zu Mantinea hin und stellte bei diesem Anlaß fest, was, bevor Herr Furtwängler die Aufmerksamkeit der archäologischen Gesellschaft auf den eleusinischen Eubuleuskopf des Praxiteles lenkte, bereits von Benndorfs Untersuchung über diesen Gegenstand durch Herrn Philios in der griechischen archäologischen Zeitung (1886 S. 265 ff.) bekannt geworden war. — Herr Curtius berichtete über die Ausgrabungen der amerikanischen Schule in Ikaria, welche schon in den ersten Wochen sehr bemerkenswerte Funde an Inschriften, Grabstätten und Statuen ergaben und die Ansetzung des Demos an dieser Stelle, welche Milchhöfer verdankt wird, voll bestätigen, so daß nunmehr die Wiege der attischen Tragödie mit ihren Denkmälern aus der Zeit des Thespis wieder lebendig vor Augen tritt. — Herr Mommsen legte zuerst eine stadtrömische Inschrift aus dem Jahre 32 n. Chr. vor, bemerkenswert als das älteste bis jetzt bekannte Denkmal der Cirkuspartei der Grünen, als das einzige inschriftliche Zeugnis für das Austreten von Läufern bei den circensischen Spielen und als der einzige inschriftliche Beleg für die sonst wohlbekannten circensischen Spiele der Arvalen und Augustalen. Weiter legte er die Abbildungen zweier bei Cremona gefundenen Bronzeplatten vor und wies nach, daß dieselben zweien der im J. 69 n. Chr. aufgeriebenen Legionen der germanischen Heere angehörten, sowie daß dieselben in Deutschland, namentlich die eine im J. 45 n. Chr. in Mainz für die dort garnisonirende 4. macedonische Legion angefertigt und bestimmt gewesen seien für den princeps der Legion zur Aufbewahrung der von diesem geführten Soldatenliste. Schließlich machte der Vortragende Mitteilung von einer Inschrift aus dem afrikanischen Byzacium, aus der sich ergiebt, daß die Einrichtung des provinzialen Kaiserpriestertums, d. h. das Fundament der Romanisierung Afrika's auf Vespasian zurückgeht. Er wies zugleich hin auf ein neuerlichst in Narbonne gefundenes Bronzefragment des Stadtrechts dieser Hauptstadt der Provence und sprach seine Freude aus über das Entgegenkommen, welches die deutschen Inschriftenarbeiten überall im Ausland, namentlich in Italien und Frankreich, finden, und über die dankenswerte Schnelligkeit, womit jetzt ein jedes Land der Verpflichtung nachkommt, die neu zu Tage kommenden inschriftlichen Denkmäler von Wichtigkeit nicht zu hinterziehen, sondern öffentlich allen, die es angeht, zur Kenntnis zu bringen. — Herr Robert berichtete zuerst nach brieflichen Mitteilungen des Prof. Knapp in Tübingen über ein flüchtig ausgeführtes und schlecht erhaltenes pompejanisches Bild mit einer Darstellung des Ephedrismos, welche der auf der Berliner Vase (Arch. Zeit. 1879, Taf. V) genau entspricht; nur scheinen die Spielenden nicht Menschen, sondern Mänaden und ein Satyr zu sein. Das Bild, auf einer im Architekturstil dekorirten Wand, ist als kleines Tafelbild mit Klappdeckel charakterisirt, gehört also jener Klasse von Bildern an, welche nach A. Mau's Untersuchungen für die Kenntnis der Tafelmalerei des vierten Jahrhunderts von größter Wichtigkeit sind, und wird dadurch auch zeitlich jenem attischen Vasenbild nahegerückt. Sodann besprach der Vortragende das bisher angedeutete Mittelbild des Mosaiks vom Portus Magnus (Revue de l'Afrique française 1887) und warf die Frage auf, ob nicht mit Zugrundelegung der 140. Fabel des Hygin neben Poseidon, der den Python zurücktreibe, Leto auf dem Rücken des Aquilo erkannt werden dürfe; das schwimmende Mädchen, welches der Leto die Hand reiche, wäre dann die Insel Ortygia. Die über die ganze Darstellung sich hinziehenden Meergötter sollen wohl die Versenkung der Insel unter den Meeresspiegel andeuten. — Zum Schluß sprach Herr Schuchhardt über die mykenischen Schachtgräber, unter denen zwei lediglich Frauenleichen enthielten, wie der Vortragende aus dem Fehlen jeglicher Waffe, die sonst so zahlreich in den Gräbern sich finden, sowie aus der Menge der daselbst zum Vorschein gekommenen Schmucksachen für Frauen, als Ohrringen, Armbändern, Perlenketten, Diademen und Haarspangen (von Schliemann für Zepter gehalten) folgerte. Die großen Diademe und die von Schliemann sogenannten Halbdiademe lassen sich auf die einzelnen Leichen leicht verteilen, da entsprechend den drei in jedem Grabe beigesetzten Leichen auch je drei große Diademe nebst einer größeren Anzahl von „Halbdiademen“ sich gefunden haben. Die drei (noch nicht veröffentlichten) Diademe des einen Grabes sind ganz gleich mit konzentrischen Kreisen und Buckeln verziert und es gehören dazu 22 oder 23 (mehrere sind in kleine Stücke zerbrochen) „Halbdiademe“. Dem zweiten Grabe entstammt das große Diadem bei Schliemann, Mykene S. 215, zu welchem 7 gleich ornamentirte „Halbdiademe“ gehören, an deren Seiten kleine Anhängsel befestigt waren; dann das weit einfachere Diadem S. 216 mit ebenfalls 7 zugehörigen Halbstücken und drittens das noch einfachere Diadem S. 218 ohne Halbstücke. Da zu einem großen Diadem jedesmal 7—8 „Halbdiademe“ gehörten, können beide Schmuckstücke nicht dieselbe Bestimmung gehabt haben, vielmehr waren die letzteren, wie der an ihrer breiten Seite eingesäumte Draht zeigt, zum Aufhängen bestimmt und geben sich als Gürtelgehänge zu erkennen, die den homerischen Thysanoi entsprechen. Ob die großen Stücke Kopf- oder Brustschmuck waren, läßt sich nicht bestimmt entscheiden. Die Dekoration dieser Schmuckstücke zeigt, daß die drei Leichen des einen Grabes, in welchem dieselbe völlig übereinstimmend ist, gleichzeitig oder nahezu gleichzeitig beigesetzt sind, während die ganz verschieden ausgestatteten Leichen des anderen Grabes auch zu verschiedener Zeit bestattet sein werden. Die verschiedene Bestattungszeit aber erklärt sich nach einer neuen Entdeckung Dörpfelds ohne Schwierigkeit. Der Verschluß der Gräber war nämlich in der Weise bewerkstelligt, daß oben quer über denselben ein Balken lag, auf welchen von beiden Seiten her die Steinplatten eingriffen, welche Schliemann meist an den Wänden des Grabes fand und für Wandbekleidung hielt. Als der Balken verfaulte, stürzte die Decke ein und die Platten blieben fast alle schräg an den Wänden stehen. Das Grab wurde also nicht gleich bei der Bestattung zugeschüttet, sondern blieb über den Leichen leer und konnte leicht geöffnet werden. Die „kupfernen, mit Holz gefüllten Kisten“, welche Schliemann in einem Grabe fand, sind die Verkleidungen der Balkenköpfe. Aus diesen Thatsachen ergiebt sich, daß die Vasenscherben aus dem Schutt mit den den Leichen beigegebenen Gefäßen nicht gleichzeitig sind und daß die Vasen mit Matt- und Glanzfirnismalerei, die sich gemeinsam in dem ersten Grabe (mit den gleichzeitig bestatteten Leichen) finden, auch gleichzeitig entstanden sein müssen.

Sammlungen und Ausstellungen.

A. R. **Julius von Payers großes Gemälde „Das Verlassen der Schiffe“** ist gegenwärtig bei Schulte in Berlin ausgestellt. Der Künstler hat sich bekanntlich die Aufgabe gestellt, den Untergang der Franklinschen Nordpolexpedition in einem Cyklus von vier großen Gemälden zu schildern, deren erstes oder vielmehr der Zeitfolge nach letztes, die „Bai des Todes“, durch zahlreiche Ausstellungen bereits allgemein

bekannt geworden ist. Durch ein Augenleiden, welches mit völliger Erblindung drohte, aber schließlich nur den Verlust des einen Auges herbeiführte, geraume Zeit zur Unthätigkeit verdammt, hat der Künstler das zweite Bild erst Ende 1886 vollenden können. Es gelangte zuerst durch den Pariser „Salon" von 1887 in die Oeffentlichkeit und wurde auf demselben durch eine Medaille dritter Klasse ausgezeichnet. Indem der Künstler seine Bilderreihe mit dem Schlußmoment, der fürchterlichen Tragödie, die sich unter den Letzten der Expedition abspielte, begann, hat er den besten Trumpf zuerst aus der Hand gegeben. Naturgemäß bleibt schon das zweite Bild hinter der Wirkung des ersten zurück, und man wird erst zu einer richtigen Würdigung jedes einzelnen Bildes gelangen, wenn der Cyklus vollendet sein wird und die Bilder neben einander stehen. Das zweite Bild schildert den Augenblick, wo die Mannschaft am 22. April 1848, nachdem sie die Schiffe „Erebus" und „Terror" ihrem Schicksale überlassen, einen Schlitten mit einem darauf festgebundenen Boote, Proviant und Kleidern ziehend, jenen Weg antritt, der zur „Bai des Todes" führte. Auf einer Anhöhe steht Kapitän Crozier, an welchem die Kolonne, 104 Mann stark, vorüberzieht. Unter den ersten, welche den Schlitten ziehen, sieht man, in porträtgetreuer Darstellung, den Kapitän des „Erebus", Fitzjames, und den Eismeister des „Erebus", Blanky. Da der Marsch während der Nacht vor sich geht, hat der Künstler auf pittoreske Lichtwirkungen verzichten müssen. Da die Sonne, wie es in einer zur Erläuterung des Bildes ausgegebenen Broschüre heißt, nur wenig unter dem Horizonte steht, ist es hell genug, daß die Lokalfarben in voller Intensität zur Erscheinung gelangen. Bei Bildern dieser Gattung, auf welchen das Gegenständliche das hauptsächlichste Interesse in Anspruch nimmt, muß sich die Kritik eine gewisse Zurückhaltung auferlegen, um so mehr, als die Beurteilung des landschaftlichen Elements, der Lufttöne, der Beleuchtung u. s. w. nur einem Kritiker möglich sein würde, der zugleich Nordpolfahrer ist. Indessen bürgt für die Genauigkeit der Darstellung die bekannte Thatsache, daß Julius von Payer an drei Nordpolexpeditionen hervorragenden Anteil gehabt hat. Wir begnügen uns mit der Anerkennung, daß in der Charakteristik der Köpfe eine große Energie entfaltet und alles Einzelne mit bewunderuswertem Fleiße unter Zuhilfenahme von Photographien, Zeichnungen, aufgefundenen Ueberresten der Franklinexpedition und eigenen Beobachtungen Payers durchgeführt worden ist. Der Gesamteindruck entbehrt denn auch nicht einer gewissen Größe. Ob aber die Darstellung eines solchen Vorganges diesen großen Maßstab überhaupt verträgt, ist eine Frage, deren letzte Entscheidung vielleicht in einem entgegengesetzten Sinne ausfallen würde.

* **Die Kaiserin-Maria-Theresia-Ausstellung** wurde am 16. d. M. 1 Uhr mittags im österreichischen Museum in Wien durch S. Maj. den Kaiser Franz Joseph im Beisein zahlreicher Fürstlichkeiten und Notabilitäten aus allen Kreisen der Bevölkerung in solenner Weise eröffnet. Das bekanntlich zu einem wohlthätigen Zweck, für die Gründung eines neuen Spitals, ins Werk gesetzte Unternehmen hat namentlich durch die Liberalität der Verwaltung der Hoffammlungen und einiger Wiener Kunstfreunde sich zu einem förmlichen Kulturbilde aus der Zeit der großen Kaiserin gestalten können. Die Säle der Ausstellung, um deren Arrangement sich der Präsident der Kommission, Graf Edmund Zichy, ferner Geheimrat Alfred v. Arneth, Baron Nathaniel Rothschild und Dr. A. Ilg besondere Verdienste erworben haben, umschließen eine Fülle von Gemälden, Skulpturen, Kostbarkeiten jeder Art, prunkvollen Möbeln, Schlitten, Sänften, anderen Luxusarbeiten, Dosen, Fächern, Prachtgewändern u. s. w., aus denen der hohe Stand der Kunst und Kunstindustrie jener Epoche hervorleuchtet. Dazu kommen zahlreiche interessante historische Dokumente, Schriftstücke, Briefe, Bücher u. s. w. Endlich eine fast vollständige Porträtgallerie der Theresianischen Zeit, in welcher außer der Monarchin und ihrem kaiserlichen Gemahl die Helden und Staatsmänner, die Gelehrten und Künstler der Epoche paradiren.

* **Über die Ausbeutung der Museen für Ausstellungszwecke** bringt der Dresdener „Kunstwart" aus der Feder des Breslauer Museumsdirektors J. Janitsch einen beherzigenswerten Aufsatz, welchem wir einige Stellen entnehmen. Es handelt sich speziell um den Schutz der Museen für moderne Kunst, welche fortwährenden Eingriffen zum Frommen der immer rascher aufeinander folgenden Ausstellungen preisgegeben sind, so daß dadurch bereits ihr Charakter als dauernde Institutionen ernstlich bedroht erscheint. Viele Galerien für moderne Kunst sind aus Stiftungen edler Gönner und Kunstfreunde hervorgegangen, welche die Früchte ihres Sammeleifers damit an dauernder Stätte bewahrt sehen wollten. Der Staat oder die Städte bereichern diese Sammlungen als die Pflegestätten höherer Kunstbildung und reinsten Genusses. Hier in den öffentlichen Museen sind die Schätze nationaler Kunst den Besuchern unentgeltlich oder doch gegen mäßigen Entgelt allgemein zugänglich, hier können sie in Ruhe studirt und gewürdigt werden. Infolge der eingetretenen Sturmflut von Ausstellungen jeder Art mehren sich nun die Ansprüche der Künstler an die Museen, ihre dort aufbewahrten Werke zeitweilig herzuleihen, weil die Künstler sonst in ihrer Produktion mit den überhasteten Ansprüchen des Ausstellungsmarktes nicht Schritt halten können. Um den Galerieverwaltungen diese Ansprüche mundgerechter zu machen, richtet man „historische Abteilungen" der Ausstellungen ein oder führt neuerlich sogar hochpolitische Argumente ins Feld, welche uns glauben machen sollen, die nationale Ehre sei dabei im Spiel, wenn wir Anstand nehmen, unsere Knaus und Vautier, unsere Meyerheim und Defregger aus den Museen in die Ausstellungen schicken. Merkwürdig, daß die nationalstolzen Engländer wenig von solcher Diensteifrigkeit wissen wollen. Sie bedenken, daß ihre Museen dadurch in ihrer Wirksamkeit geschädigt, die Kunstwerke damit einer fortwährenden Gefahr ausgesetzt werden, daß man sie als Lockvögel auf den Ausstellungen herumwandern läßt. „Nach meiner Erfahrung" — sagt Janitsch — „ist noch kein Bild durchaus ungekränkt von seiner Odyssee heimgekommen. Die Künstler wissen davon zu erzählen." Einer erhielt sein Bild vollständig verregnet zurück; ein zweiter hatte daran einen mehrere Zoll langen Riß zu flicken u. s. w. Böcklins Pietà, in welchen Zustand war sie durch das lange Reisen geraten! — Es wäre sehr zu wünschen, daß alle Museumsvorstände den geschilderten Gefahren mutig entgegenträten und daß ein prinzipielles Fernhalten der Schätze unserer Galerien von den Ausstellungsmärkten die Folge wäre!

Vermischte Nachrichten.

* **Prof. Zumbusch in Wien**, dessen grandioses Maria-Theresia-Denkmal unter seiner dunklen Umschleierung der nahe bevorstehenden Enthüllung harrt, hat inzwischen auch das Hilfsmodell für sein Radetzky-Monument schon fertiggestellt. Man arbeitet gegenwärtig am Aufbau der Reiterfigur im Großen. — Außerdem ist der Meister mit einem Reliefmedaillon Eitelbergers beschäftigt, welches für die Gedenkhalle der Wiener Universität bestimmt ist.

*** **Für die Restaurirung der Sebalduskirche in Nürnberg** hat der deutsche Kaiser Friedrich 20000 Mk. bewilligt.

*** **Zur Restauration des stark in Verfall geratenen Schlosses zu Versailles** hat die französische Deputirtenkammer 440000 Frs. bewilligt.

Kr. **Für die Malereien im Pantheon** zu Paris wurden u. a. folgende Preise gezahlt: an Baudry für „Jeanne d'Arc im Gefängnis" 50000 Frs., an Delaunay für „Attila" 20000 Frs., an Galland für den „heil. Dionysius" 20000 Frs., an Blanc für „Clodwig" 50000 Frs.; dieselbe Summe erhielten Maillot, Humbert und Lenepveu. Meissonier sollte die heil. Genoveva für 50000 Frs. malen, er verzichtete aber darauf, weil ihm der Gegenstand nicht zusagte.

Kr. **Die Jubiläumsausstellung zu Manchester** hat einen Reinertrag von über 800000 Mark gegeben.

Vom Kunstmarkt.

— **Londoner Versteigerungspreise bei Christie, Manson & Wood.** Am 24. Febr. d. J. erzielten von Zeichnungen: F. W. Topham, Tanzende irische Bauern, 1980 Mk., B. Foster, Heimbringen des Kalbes, 1280 Mk., Sir J. Gilbert, Scene aus „Don Quixote", 4820 Mk., Derselbe, aus „Die lustigen

Weiber von Windsor", 1020 Mk., G. Cattermole, Die Erzählung des Waffenschmieds, 2720 Mk., Derselbe, Benvenuto Cellini die Engelsburg verteidigend, 1300 Mk., F. Tayler, Hirsch an der Banse, 1560 Mk., Copley Fielding, Boote in Dover einlaufend, 7560 Mk., A. J. Harper, Das Tote Meer, 1040 Mk., E. Duncan, Aus der Gegend der Nore, 1020 Mk.; Gemälde: G. Cole, Die Heide von Reigate, 3780 Mk., J. Linnell, Die Heide von Hampstead bei Abendbeleuchtung, 4100 Mk. — Am 25. Febr. d. J.: Zeichnungen: B. Foster, Waschtag, 1080 Mk., T. S. Cooper, Wiesen bei Canterbury mit Vieh, 1260 Mk., E. Duncan, Wege bei Yarmouth, 2100 Mk., A. Herbert, Fischerboote in den Hafen einfahrend, 1740 Mk.; Gemälde: E. W. Cooke, Venezianische Fischerbarke an der adriatischen Küste von Lido, 2200 Mk., Derselbe, Holländische Pincks ankommend und zum In See Gehen bei Ebbe sich vorbereitend, 9020 Mk., F. Goodall, Steigen des Nils, 3560 Mk., E. J. Niemann, Am Conway in Nordwales, 2720 Mk., J. Philip, Der Galan, 10500 Mk., D. Roberts, In der Markuskirche in Venedig, 5140 Mk., E. Verboeckhoven, Eine glückliche Familie, 2220 Mk., T. Webster, Dorf-Unterhaltung, 4820 Mk., Derselbe, Politiker, 8180 Mk., R. Beavis, Treiben der Herde in die Campagna, 4620 Mk., B. W. Leader, Hochland-Sommer, 2520 Mk., C. R. Leslie, Sancho Pansa in den Räumen der Herzogin, 3140 Mk., A. Nasmyth, Große Ansicht von Edinburgh, 4820 Mk., J. van Huysum, Blumengruppe in einer kunstvollen Vase, und Trauben auf einer Marmorplatte, 5980 Mk., H. J. Scholten, Die Miniatur, 2160 Mk. — Am 28. Febr. d. J.: Stich: T. Landseer, Der Herrscher des Thales, nach Sir E. Landseer, 1040 Mk., Zeichnungen: W. Hunt, Ein gefällter Baum, und Kircheninneres, 31 Mk. 50 Pf., Sir J. E. Millais, Königin Elgiva verhaftet und andere Studien, 23 Mk., J. M. W. Turner, Alte Häuser und Kirche, 70 Mk., Ders., Verfallene Abtei, 262 Mk., Sir D. Wilkie, Ein türkischer Briefschreiber, und Sir D. Baird, den Leichnam Tippu Sahibs findend, 85 Mk., Gemälde: Sir E. Landseer, Kinderporträt, 420 Mk., Ders., Little Red Riding-Hood, Porträt der Lady Rachel Russel, 9240 Mk., Ders., Die Schauspielerin an Duke's Theater, dasselbe Porträt, 3040 Mk., J. van Stry, Szene an einem gefrorenen Flusse, 480 Mk, L. de Koningh, Ansicht einer holländischen Stadt, mit Fährbooten und Personen, 1780 Mk., A. Cuyp, Waldige Landschaft, mit einem Herrn auf grauem Roß, und einem Diener mit zwei Hunden. — Am 3. und 5. März: Zeichnungen: W. Collingwood Smith, Die Bai von Uri, Luzerner See, 2200 Mk., Ders., Genua, von der Villa Doria, 1260 Mk., Ders., Danksagungstag in der St. Pauls-Kirche, am 27. Febr. 1872, 1200 Mk., Ders., Paß von Glen Coe, 1680 Mk., Ders., Der Pilatus, von Weggis aus, 1080 Mk., G. Dodgson, An der Themse, 42 Mk., D. Cox, Flußszene, 325 Mk. 50 Pf., Ders., Bettws-y-Coed, 609 Mk., W. Hunt, Lesendes Mädchen, 115 Mk. 50 Pf., Ders., Mädchen mit Guitarre, 63 Mk., Ders., Pagenkopf, 50 Mk., Ders., Porträt seiner Nichte, 50 Mk., H. B. Willis, Eine Kuh, 65 M.

Wiener Kunstauktion. Montag den 30. April von $3^1/_2$ Uhr ab findet bei C. J. Wawra in Wien eine Versteigerung von alten Kupferstichen, Flugblättern, Porträts, Büchern u. s. w. statt. Der Katalog weist 2325 Nummern auf.

Frankfurter Kunstauktion. Rud. Bangel in Frankfurt a/M. bringt am 7. Mai eine Anzahl von Schmucksachen, Kunstgegenständen u. dergl., im Ganzen 213 Stück, zum öffentlichen Ausgebot.

Zeitschriften.

Mitteilungen des k. k. Österreichischen Museums. April.

Limousiner Schüsseln mit Grubenschmelz. Von Dr. Th. Frimmel. — Wanddekoration und Wandmalerei in der Kirche. Von J. v. Falke.

Christliches Kunstblatt. April.

Die Kreuzigung Jesu von Munkacsy. — Maria in alter Kunst und Dichtung.

Bayerische Gewerbezeitung. Nr. 7.

Orientalische Fliesen.

Die Kunst für Alle. 15. April.

Die Wiener internationale Jubiläumsausstellung. Von K. v. Vincenti. — Etwas von russischer Kunst. Von J. Norden. — Kaiser Wilhelm als Freund der Künste. Von G. Zerini.

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von August Pries in Leipzig.

23. Jahrgang. 1887/88.

Kunstchronik

Nr. 30. 3. Mai.

Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

Herausgeber:

Carl v. Lützow und Arthur Pabst

Wien Theresianumgasse 25. Köln Flandrische Straße 14.

Expedition:

Leipzig: E. A. Seemann, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. Kühl, Jägerstr. 73.

Die Kunstchronik erscheint von Oktober bis Ende Juni wöchentlich, im Juli, August und September nur aller 14 Tage und kostet in Verbindung mit dem Kunstgewerbeblatt halbjährlich 6 Mark, ohne dasselbe ganzjährlich 8 Mark. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler in Leipzig, Wien, Berlin, München u. s. w. an.

Die Ausstellung des Kunstvereins zu Bremen.

⁂ Nach dem Schluß der Berliner Jubiläumsausstellung vom Jahre 1886 brachte „Unsere Zeit" (Bd. II, S. 422 ff.) einen Artikel über die Bedeutung derselben und äußerte sich bei dieser Gelegenheit in mißbilligender Weise über die gewöhnlichen Vereinsausstellungen. Als Beispiel dafür wählte der Verfasser den Kunstverein zu Bremen, der die ganze Kunstausstellungsangelegenheit als eine reine Marktfrage behandle, weil er sich der glänzendsten Verkaufsresultate rühme und dadurch die talentlose Mittelmäßigkeit befördere, „da ja auf diesen Ausstellungen notorisch fast durchgängig nur Bilder zweiten und dritten, oder auch gar keinen Ranges angekauft werden, weil die besseren Werke viel zu teuer sind und die Meister höheren Ranges einer Vermittelung durch die Kunstvereine nicht bedürfen", also mit anderen Worten dort nicht zu erscheinen pflegen. Wenn der Autor dieses Berichtes sich nur die Mühe genommen hätte, die Namen der auf der Bremer Ausstellung von 1884 und noch mehr von 1886 vertretenen Künstler und die Titel ihrer Bilder anzusehen und sich ein Verzeichnis der auf der letzteren geschehenen Ankäufe zu verschaffen, so würde er gefunden haben, daß es sich neben manchen Künstlern zweiten Ranges auch um viele bedeutende Werke von Künstlern ersten Ranges und um Ankauf zahlreicher Werke dieser Art handelte. Ganz dasselbe gilt und zwar in noch höherem Grade von der diesjährigen (26.) Ausstellung (vom 1. März bis 15. April), die sich namentlich durch die allmählich hinzugekommenen Nachzügler zu einer Bedeutung erhob, deren sich schwerlich eine andere der gewöhnlichen Vereinsausstellungen rühmen kann. Daß sie freilich in der Historienmalerei so gut wie nichts brachte, ist begreiflich; denn die Sancta Simplicitas von Hellquist gereichte durch ihren Mangel an geistigen Elementen und ihre nebelhafte Hellmalerei ihr nicht zur Zierde, aber sowohl im Genre als auch in der Landschaft und ihren Nebenfächern waren zahlreiche Meister ersten Ranges nicht etwa nur mit kleinen Brocken, sondern mit bedeutenden, neu entstandenen Schöpfungen vertreten, und neben ihnen, wie auf jeder Ausstellung, auch eine Reihe jüngerer, noch wenig bekannter Genre- und Landschaftsmaler, von denen freilich einige ein gewisses Streben nach nie dagewesenen Absonderlichkeiten verrieten. Aber selbst die Betrachtung dessen, was nicht geschaffen werden sollte, weil es außerhalb der Grenzen der Malerei liegt, hat etwas Belehrendes.

Wenn es mir gestattet ist, aus diesen beiden Hauptfächern des Genres und der Landschaft namentlich die neu entstandenen, durch andere Ausstellungen noch wenig bekannten Schöpfungen herauszuheben, so beginne ich aus dem Genre mit einem Bilde des vor einem Jahre verstorbenen Rud. Jordan, „Die bange Erwartung", wahrscheinlich einem seiner letzten Werke, worin die Frau eines Seemanns mit ihrem Kindlein auf dem Schoß am Ufer sitzt und mit Sehnsucht aufs stürmische Meer hinausschaut, das hier mit der begrenzenden felsigen Küste die Hauptsache ausmacht und in einem wunderbar poetischen Farbenton gehalten ist. Ihm inhaltlich verwandt in der Schilderung der

Seeleute und Strandbewohner sind die Düsseldorfer Fagerlin und Kirberg, von denen ersterer mit einem meisterhaften Familienbilde „Die Genesende" vertreten war, das später in einer größeren, in einigen Figuren noch ausdrucksvolleren Replik unter dem Titel „Die Hausandacht" noch einmal erschien, dann aber auch mit zwei reizenden, freilich im Farbenauftrag etwas harten Bildchen „Das Plauderstündchen", dessen Hauptinhalt das unerschöpfliche Kapitel der Liebe ausmacht, und „Der Labetrunk". Unter den übrigen Düsseldorfern sind zu nennen: Hiddemann („Großvaters Porträt"), Karl Sohn d. j., der uns einen alten Hochzeitsbrauch vorführte, wonach dem eben vermählten Paar neben der gedeckt stehenden Hochzeitstafel auch bereits eine hübsche holzgeschnitzte Wiege vorgeführt wird, die der alte Papa mit verschmitztem Lächeln betrachtet; Bokelmann, der uns neben dem schon bekannten „Dorfbrand" einen neuen „Strike" bot, unerfreulich im Inhalt, trübe und gedämpft in der Farbe, aber charaktervoll im Ausdruck der Gestalten; Stoltenberg-Lerche, der uns mit vier Ölbildern und einer Reihe ergötzlicher Federzeichnungen bedachte, und Karl Gehrts, an dessen größerer Sammlung von Figurenzeichnungen der verschiedensten Art, wenn sie auch weniger possirlich sind als die seine Selbstgeschichte illustrirenden Blätter („Kunst für Alle", VII, S. 99 ff.), man ein wahres Wohlgefallen empfand. Aus München stelle ich des bloßen Namens wegen Defregger voran, denn an seinem größeren Bilde „Kriegsgeschichten" (1887) vermißte man bei aller Meisterschaft der Technik doch jede Art von geistiger Vertiefung. Auch Gabriel Max machte mit einer neuen „Madonna", d. h. einer aus dem Leben gegriffenen, in temperaartigen Farben behandelten jungen Frau mit ihrem Knäblein, weniger Glück als mit dem seelenvoll dankenden Ausdruck einer „Genesenden". Grützner war durch zwei ihn nicht glänzend charakterisirende Bilder aus dem Mönchsleben, Schaumann durch einen „Bärentreiber in einem schwäbischen Dorfe" und ein größeres Bild „Künstlerneid", Hugo Kauffmann durch einige neue reizende Gemälde kleinen Maßstabes aus dem Leben der Alpenbewohner, Grönvold durch sein bereits bekanntes landschaftliches Genrebild „Der sonnige Tag" und Schulz-Briesen (in Weimar) durch seine in allen Einzelheiten sinnreich durchgeführten „Eingefangenen Zigeuner" vertreten. Einen besonders glänzenden Schmuck gewährte der Ausstellung eine reiche Zahl von kleinen Kabinettsbildern, unter denen ich nur die der Münchener Anton Seitz („Familienscene"), Karl Seiler („Der Schneider des Grafen Brühl"), Klaus Meyer („Der Bücherwurm") und W. Löwith („Eine Schauergeschichte"), sowie der Wiener Johann Hamza („Der Verweis") und Karl Spielter („Gardez la dame") nenne, das letztere weniger in den Figuren als in der unendlich feinen Malerei der Zimmerausstattung ausgezeichnet. So große Anerkennung aber auch die meisten dieser deutschen Genrebilder fanden, sie erreichten doch nicht das Lob, das den Italienern Antonio Rotta wegen des Bildes „Das erste Ei" und Giov. Batt. Quadrone wegen des „Schweren Abschiedes" mit vollem Recht gespendet wurde. Diesen Abschied muß nämlich eine Hündin, die vom Jäger zur Jagd mitgenommen wird, von ihren Jungen nehmen. Beide Bilder sind voll Leben und Ausdruck und meisterhaft in ihrem freilich sehr verschiedenen Farbenauftrag.

Wem ich unter den Landschaftern und Marinemalern die Palme zuerkennen muß, kann nicht zweifelhaft sein: dem jüngeren Achenbach, von dem wir eine so reiche Zahl nagelneuer Bilder hatten, daß man fast auf den stolzen, aber thörichten Gedanken kommen konnte, er habe in der letzten Zeit nur für die hiesige Ausstellung geschaffen. Er brachte Tageslicht und Mondlicht, ersteres namentlich in dem „Begräbnisplatz bei Forio auf Ischia", „Remisee" und „Am Liris", letzteres in dem „Mondschein bei Neapel" und in der „Porta Capuana in Neapel" in hoher Vollendung. Weniger entsprach der ältere Bruder Andreas seinem bedeutenden Rufe, namentlich in den mondbeschienenen Kanalbildern und Marinen, die er seit einiger Zeit in einem über das Ganze ausgegossenen bräunlichen Ton malt, der ihm selber wahrscheinlich nicht so naturwidrig erscheint, gerade wie es dem verstorbenen Heinlein in seinem höheren Alter erging. Beherrscher des Landes und des Meeres ist er noch immer, aber nicht mehr Beherrscher der Farbe. Treffliche Landschaften hatten wir von dem Oswald Achenbach kunstverwandten Flamm („Motiv von Capri"), von Arnz („Mondaufgang am Golf von Neapel") und von den in südlichen Landschaften hervorragenden A. Leu („Die Fariglioni bei Capri") und Lutteroth, unter dessen fünf Landschaften ich nur den „Morgen bei Nervi" und den „Golf von Spezia" nenne. Sehr erfreulich war auch der neue große „Rheinwaldgletscher" von dem bejahrten Lindlar und unter den übrigen Düsseldorfern die deutschen Waldlandschaften von Fahrbach und Ebel, sowie die Jagd- und Waldbilder von Kröner und Johannes Deiker, unter denen die des ersteren („Schreiender Sechzehnender" u. a.) großen Beifall fanden. Dazu kamen vor allem zwei herrliche neue Alpenbilder des älteren Kalckreuth (den ich jetzt wohl den Münchnern zuzählen darf) „Das Finsteraarhorn" und „Flüelen am Vierwaldstättersee", die wegen ihrer meisterhaften Abendbe-

leuchtung rasch ihren Käufer fanden, der diesen beiden inhaltlich und koloristisch verwandte „Obersee in Abendstimmung" von Jul. Kühnholz und das neue hochpoetische Mondscheinbild der Ruine von Monte S. Angelo von Ferd. Knab. Weniger Glück machte der Münchener Hennings mit dem allzu hellen Sonnenschein des Bildes „Von der Wiege bis zum Grabe" als mit der mondbeschienenen „Christmette am Weihnachtsabend". Zu den besten Leistungen der Berliner zähle ich die der Alpenmaler Kameke („Fuß des Morteratschgletschers") und Karl Ludwig („Frühling im Gschnitzthal in Tirol"), die zwei in ihrer Beleuchtung meisterhaften Waldlandschaften aus Prerow von dem bekanntlich auch in Mondbildern ausgezeichneten Douzette und im Fach der Marinemalerei neben den tüchtigen Bildern von Huth vor allem den in der ruhigen Meeresfläche, in dem begrenzenden Ufer und in der Luft bedeutenden „Ostseestrand" von Gude, der zu seinen Hauptwerken zu rechnen ist.

Endlich noch aus den infolge des gesteigerten Reiseverkehrs immer beliebter gewordenen Darstellungen der nordischen Küste die trefflichen Bilder von Normann, Eckenbrecher, Jacobsen (Mondschein), Österley, Fritz Grebe und Otto Sinding. Von letzterem (jetzt in Berlin ansässig) hatten wir eine höchst interessante Sammlung von 76 zum Teil nur skizzenhaft behandelten Bildern, den Früchten seines dortigen einjährigen Aufenthalts, die durch die Verschiedenheit der dargestellten Natur und der Beleuchtung, durch die Formation der Felsen und Klippen und durch das Treiben der dortigen Fischer ein hohes Interesse gewährten und in technischer Hinsicht alle Ansprüche befriedigten. Neun derselben erwarb Se. königl. Hoheit der Großherzog von Oldenburg.

Wie große Anerkennung die meisten Schöpfungen dieser Künstler fanden, unter denen doch viele ersten Ranges sind, geht am klarsten daraus hervor, daß aus der Gesamtzahl von mehr als tausend Bildern 137 für die Gesamtsumme von mehr als 132 000 Mk. verkauft wurden: ein Resultat, das auf einer gewöhnlichen Vereinsausstellung wohl noch nie erzielt wurde.

Bremen, im April 1888.

Kunstlitteratur und Kunsthandel.

Schreiber, Theod., Kulturhistorischer Bilderatlas des Altertums. Zweite, für den Schulgebrauch eingerichtete Auflage (100 Taf. und 12 S. Text, Querfolio) mit einem ausführlichen Textbuche von K. B[ernhardi]. 388 S. 8°. Leipzig 1888, Verlag des litterarischen Jahresberichts (Artur Seemann).

Das baldige Erscheinen einer zweiten Auflage beweist die Brauchbarkeit und Trefflichkeit des kulturhistorischen Bilderatlas. Und in der That verdienen Auswahl und Zusammenstellung der Abbildungen das größte Lob. Weniger befriedigt zuweilen die Wiedergabe der einen oder der anderen Darstellung, die in der zweiten Auflage hätte Änderung erfahren müssen (z. B. III 3; XX 5; XXI 8 u. a.); durch eine bessere Abbildung ist nur die schöne Satyrdramavase ersetzt (III 1). Sonst ergiebt ein Vergleich mit der ersten Auflage noch, daß die Abbildungen für den Schulgebrauch eingerichtet, d. h. zwar nicht nach Mephistopheles' Anweisung mannigfaltig modisch überkleistert sind, aber überall äußerst manierlich zugerichtet auftreten, so daß an dem allzu Lebendigen der Antike nun selbst die strengste englische Gouvernante keinen Anstoß mehr zu nehmen vermag. Ein sehr wesentlicher Fortschritt der neuen Auflage liegt in dem ausführlichen Texte vor, der K. Bernhardi verdankt wird und das Verständnis der Abbildungen dem gebildeten Laien wie dem wissenschaftlichen Anfänger erleichtert: denn die zwölf Seiten Text, welche Schreiber beigefügt, sind für den Kundigen überflüssig und zu lang, dagegen für den in Altertum und Kunst Unkundigen viel zu kurz und orakelhaft. Texte zu dergleichen Büchern, die sich mehr oder ausschließlich an das große Publikum richten, sind durchaus keine leichte Arbeit: um so mehr ist anzuerkennen, daß Bernhardi die Aufgabe glücklich löst; die Deutungen und Erklärungen, die er bietet, sind meistens Scheidemünze, welche sorgsamst geprüft und allgemein anerkannt worden ist. Daß bei einer neuen Auflage noch mancherlei geändert und gebessert werden kann, nimmt nicht wunder und ist kein Vorwurf; bei solcher Mosaikarbeit kann nicht von vornherein jedes Steinchen gleichmäßig gut und genau ausfallen. Einiges Wenige, welches mir beim Durchblättern als irrig oder fraglich aufgestoßen, möge hier für die künftige Neuausgabe angeführt werden, zugleich als Beweis dafür, wie brauchbar und richtig das meiste ist, welches geboten wird. Seite 6: die Erzählung der alten Litterarhistoriker von dem „Opfertisch", auf den ursprünglich der erste Schauspieler getreten sei, ist vielmehr nur ein Komikerwitz und als solcher zu behandeln; vergl. Hiller, Rhein. Mus. für Philol. N. F. 39, S. 327 ff. — Zu Taf. III 2, V 2 und VI 1 bemerke ich, daß die Künstler bei dem Kommen ihrer Figuren in scenischen Darstellungen ganz bestimmt nicht an die Bedeutung von „links" und von „rechts" auf der Bühne gedacht haben, sondern daß nur zufällig und unbeabsichtigt hier und da Darstellung und Bühnenpraxis übereinstimmen. —

Taf. V 6. An Dionysos bez. Althaia ist bestimmt nicht zu denken, und es sollte die Möglichkeit einer solchen mythologischen Deutung nicht immer noch wiederholt werden: Arch. Jahrb. I, S. 291 ff. — Taf. VII 3. Der Flötenbläser trägt keinen Ohrring: das ist vielmehr das Ende des einen Bandes der Mundbinde; zur Inschrift vergl. C. I. Gr. 7980. — Taf. VIII 1. Keine Bildhauerscene, sondern Hera's Lösung; vergl. Petersen Arch. Ztg. 1879, S. 17 ff. — Taf. XXI, Sign. 6. Den „unklaren" Gegenstand hat schon Gerhard richtig als Ölflasche erkannt: Ant. Bildw. S. 311. — Taf. XXI 3. Die Säcke an der Wand der Palästra sind schwerlich zur Korykomachia vorhanden, sondern Tragtaschen der Diskosscheiben: vergl. 3. Hall. Progr. S. 61, Anm. 149. — Taf. XXII 1. Der „Doppelstab" des Turnlehrers scheint mir vielmehr eine „Doppelflöte" zu sein. — Taf. XXIII 3. An der Wand hängen Ölfläschchen (sic) und Schabeisen. Über dem Jüngling, der Wasser in das große Becken gießt, hängt kein Handtuch, sondern der Strick (sic), mittelst dessen das Schöpfgefäß in die Cisterne herabgelassen wurde; der Jüngling steht auf dem Rand, bez. auf dem Deckel der Cisternenöffnung. Vergl. dazu Taf. XV 3. — Taf. XXIV 2. Der Mann an der Stange ist ein anderer Gaukler oder Kunstreiter, der an der Schräge hinaufgelaufen ist und sich nun oben festhält. — Taf. XXXIV 4. Keine Fähnchen tragen die Krieger an ihren Lanzen, sondern Säckchen; vergl. Furtwängler-Löschke Myk. Vas. S. 69. — Taf. XXXVI 7. Aeneas' Mantel hängt shawlartig mit einem Ende über der rechten Schulter, mit dem anderen über dem linken Unterarm herab (sic). — Taf. LV 3. Kein Wasserfaß, sondern Brunnenmündung. — Taf. LXXV 8. Auf dem Grabstein des Purpurfärbers sind nicht zwei Muscheln, sondern zweimal verschiedene Bündel von Wolle, je an einem Ringe aufgehängt, dargestellt; vergl. 3. Hall. Progr. S. 45, Nr. 6. — Taf. LXXXII 14. Die Dienerin hält in der Linken keinen Puderbeutel, auch kein Nadelkissen, sondern ein breites Gefäß mit hohem Deckelknopf: vergl. dazu Benndorf Gr. Sicil. Vasenb. 22; Dumont-Chaplain Vas. gr. 25; u. ö.

Atlas und Textbuch sind jedem Freunde des Altertums dringend zu empfehlen und sollten nirgends in den Bibliotheken kleiner wie großer Philologen fehlen.

Halle a/S. H. Heydemann.

Nekrolog.

Adalbert Kerler †. Die Stadt Karlsruhe und das badische Land haben am 28. März 1888 einen ihrer trefflichsten Künstler durch den Tod verloren: Baurat Kerler ist nach kurzem schwerem Leiden, mitten in schöpferischer Thätigkeit in noch nicht vollendetem 47. Lebensjahre, aus dem Kreise seiner Berufsgenossen unvermutet abgerufen worden. Einer angesehenen Familie der badischen Residenz angehörend, hat der Verewigte seine Ausbildung zunächst in der Vaterstadt genossen und schloß sich der Richtung von Baudirektor Fischer (geb. 1803, † 1867), dem ehemaligen Schüler Weinbrenners († 1826), an. Wie Fischer durch den 1845 hergestellten inneren Ausbau des neuen Schlosses in Baden-Baden ein charakteristisches Werk liebevoller Detailausbildung in klassischen Stilformen geschaffen, so hat auch Kerler in allen seinen Ausführungen eine feinfühlende, abwägende und prüfende Künstlerhand bethätigt. Er betrachtete es als seine Aufgabe, in der Vaterstadt Karlsruhe, unter Berücksichtigung der künstlerischen und technischen Errungenschaften der Neuzeit, die bahnbrechende Richtung, welche Weinbrenner begonnen und die später durch Berckmüller (den Erbauer der vereinigten großherzoglichen Sammlungen, von 1865—1871), Fischer, Durm und andere weiter entwickelt wurde, fortzusetzen. Adalbert Kerler ist es vollständig gelungen, sich seine Selbständigkeit zu wahren; alle seine Bauten sind eigenartig und keiner entbehrt des poetischen Motives. An der beinahe eine halbe Stunde langen Kaiserstraße, der 26 Meter breiten Hauptverkehrsader der badischen Residenz, hat Kerler den Neubau des Geschäftshauses Villinger, Kirner & Co. im Jahre 1880 ganz in weißen Quadersandsteinen errichtet. Hierbei, wie auch in dem Umbau des ehemals einfachen schlichten Hauses der Gebrüder Leichtlin, Zähringer Straße 69, hat sich der Architekt der Formen der französischen Renaissance bedient, welche auch die Dachregion in das Bereich der künstlerischen Ausbildung zieht, im Gegensatze zur italienischen, welche mit dem Dachkranze aufhört. Beim neuen Eckbau der Allgemeinen Versorgungsanstalt an der Amalienstraße ist Kerler ganz römischer Architekt. Es ist die großartige Fassade der 1735 von Nicolo Salvi erbauten Fontana Trevi, welche ihm bei seinem Entwurfe für Karlsruhe vorschwebte und deren Motive er in glücklichster Weise hier zur Anwendung gebracht hat. Auch bei dem zweistöckigen Wohnhause Blankenhorn, Bahnhofstraße 8, hat sich Kerler in dem halbrunden Eckbaue an den schönen von Baldasare Peruzzi in Rom erbauten Palazzo Massimi angeschlossen, indem er über der unteren fünfteiligen dorisch-toskanischen Säulenstellung eine geschlossene Fassade mit nur drei Fenstern im oberen Stocke folgen ließ. Der von Weinbrenner 1808 nach dem Vorbilde des römischen Pantheon errichtete Kuppelbau der Karlsruher katholischen Pfarrkirche fand durch Kerler in der Zeit von 1880—1882 seinen Restaurator, und er verstand es nicht nur, alle baulichen Konstruktionen entsprechend zu festigen und zu konsolidiren, sondern auch durch eine maßvolle plastische und farbige Dekoration dem ganzen Innern eine weihevolle Stimmung zu verleihen. Der von der Mayerschen Kunstanstalt in München in die Kirche gelieferte kolossale Hochaltar von hellem Eichenholz mit Vergoldung und farbig gefaßten Figuren wurde direkt von der Kirchenverwaltung in Auftrag gegeben, weshalb der Architekt für diesen Teil des Innenbaues nicht verantwortlich gemacht werden kann.

Im Umbau des Hauses von Maler Schäfer, Kriegsstraße 53, lernen wir Kerlers Vielseitigkeit

schätzen; hier ist es ihm gelungen aus einem älteren ganz schlichten Karlsruher Wohnhause durch die Anlage einer offenen doppelten Bogenhalle und den Ausbau eines runden Steinerkers über dem Thorwege, endlich durch Krönung der Dachung mit reichen hölzernen Erkern, auf denen, im Anschlusse an Nürnberger Vorbilder, hohe einwärts gebogene Zeltdächer ruhen, das Ganze überaus lebendig zu gliedern. In der Villa Reiß, Gartenstraße 29, hat der Architekt mit den Formen italienischer Hochrenaissance ein ebenso malerisches wie künstlerisch bedeutendes Landhaus in Karlsruhe errichtet. Zu seinen letzten Arbeiten in der Vaterstadt gehört das Doppelhaus, das Kerler sich selbst an der Bismarckstraße 61 aufgeführt hat; geschmückt mit Erkern und Balkons, reichen Ornamenten, alles in hellem Quadersandstein hergestellt, zeigt es heitere Pracht bei harmonischer Gestaltung. Auch hier ist es dem Meister gelungen, die Formen italienischer und französischer Renaissance in glücklicher eigenartiger Verbindung zur Anwendung zu bringen.

Außer diesen Werken in Karlsruhe hat Kerler das Wohnhaus von Friedrich Schön in Worms am Rheine um- und ausgebaut. Unweit des Lutherdenkmals an der Wallpromenade gelegen, hat es Kerler durch ein schmuckes, mit Kuppeldach versehenes Türmchen geziert und andererseits einen großen Musiksaal angebaut, der oben eine offene, mit zierlicher Holzkonstruktion überdeckte Halle aufnimmt. Die Wände des Musiksaales sind im Anschlusse an die besten italienischen Vorbilder mit schönen echten Holzintarsien geschmückt. An der einen Seite ist durch Professor Ferdinand Keller in Karlsruhe ein reizender Fries zur Verherrlichung Richard Wagners mit dessen Brustbild und Putten auf Goldgrund gemalt worden. — Landgerichtsrat Schliephacke ließ das alte Schloß Kappel-Rodeck bei Achern am Fuße der Schwarzwaldberge durch Baurat Kerler neu herstellen und ausbauen. Der ursprüngliche Bau rührte wohl aus dem 17. Jahrhunderte her, war mit sehr dicken Mauern versehen, von höchst einfacher Architektur und bildete im Grundrisse ein Rechteck. Kerler fügte einen Turmhochbau mit steilem schieferbedecktem Dache, sowie einen hohen Giebel im Sinne deutscher Renaissance hinzu, dann baute er noch einen Erker im halben Achtecke aus und versah ihn im Hauptgeschosse mit Dreiviertel-Säulen korinthischer Ordnung. Der Festsaal im oberen Geschosse wurde mit einer geschnitzten Holzdecke in Gewölbeform und die Wände ganz mit Holzvertäfelung versehen, und so bildet dieser Raum den Glanzpunkt des ausgebauten Innern. — Im Auftrage der badischen Staatsregierung führte Adalbert Kerler die neuen Bauanlagen der botanischen Gärten der beiden Landesuniversitäten in Heidelberg und in Freiburg im Breisgau aus. Die großen Gewächshäuser sind von Eisenkonstruktion und in beiden Anlagen in Verbindung mit den nötigen Direktionsgebäuden gebracht; dieses ist in Heidelberg in einfachen italienischen Renaissanceformen gehalten, während das zu Freiburg, mit steilem Schieferdache und zwei Türmchen versehen, schlichte Formen deutscher Renaissance zeigt. Diese zwei Bauten veranlaßten Kerler zum eingehenden Studium botanischer Gärten und Pflanzenhäuser, und der Verstorbene hat die Resultate derselben in dem Handbuche der Architektur niedergelegt, das zur Zeit in Darmstadt unter Durms Leitung herausgegeben wird. — In Köln hat Kerler am Hohenzollernring zwei Neubauten, No. 38 und 40, in den Jahren 1884 bis 1886 zur Ausführung gebracht. Der eine derselben ist in weißem Sandstein aus dem Murgthale im Großherzogtum Baden aufgeführt und besitzt reiche Bemalung auf den geputzten Mauerflächen von Dekorationsmaler Froeschle in Karlsruhe. Die andere Fassade erinnert in ihrem Aufbau an die von Palladio bei seinen Ausführungen in Vicenza häufig beliebte Anordnung, Parterre mit Rustikaquadern und darüber hohe korinthische Pilaster durch zwei Etagen geführt, den oberen Stock als hohes Attikageschoß mit Pilastern ohne Gebälke zu behandeln. — Mehrere Jahre war Kerler auch als Hofbaumeister des Fürsten von Fürstenberg thätig und folgte in dieser Stellung Weinbrenner, als diesem 1881 nach dem Tode Hochstetters dessen Lehrstuhl an der Karlsruher Technischen Hochschule als Professor verliehen wurde. In dieser Stellung führte Kerler außer kleineren Reparatur- und Neubauten ein neues Verwaltungsgebäude in Engen für den Fürsten von Fürstenberg auf. — Endlich müssen noch eine größere Anzahl schöner Grabdenkmale Erwähnung finden, welche Kerler als sinnigen feinfühlenden Künstler zum Erfinder haben. Der neue von Baudirektor Durm angelegte Friedhof in Karlsruhe hat zwei Monumente; das eine für die Familie Picot besteht aus Syenit und Erz, das andere für die Familie Wachs aus weißem Marmor, beide in schönen klassischen Formen entworfen. Der Friedhof Melaten in Köln enthält das Familiendenkmal Bauendahl, hergestellt aus Syenit mit einer schwebenden Bronzefigur nach dem Modelle des Bildhauers Volke in Karlsruhe; das höchst kunstreiche Erzgitter wurde von Lenz, dem Nachfolger von Burgschmid in Nürnberg, gegossen. Der Friedrichwerder'sche Friedhof in Berlin besitzt auch ein Denkmal von Baurat Kerlers Hand gezeichnet: es ist das von Walter Bauendahl, eine reiche Anlage mit einem Bildwerke von Begas in Erz auf Syenit angebracht.

Adalbert Kerler war besonders in seiner badischen Heimat in den weitesten Kreisen bekannt und geschätzt und vermöge seiner gewählten Umgangsformen und seines liebenswürdigen Charakters allgemein beliebt. Er hatte viele Freunde und Bewunderer, aber keine Neider und Widersacher. Friede seiner Asche!

Karlsruhe. **Fr. J. Schmitt.**

Personalnachrichten.

* **Die internationale Jury der Wiener Jubiläumsausstellung** hat folgende Auszeichnungen zuerkannt: I. Rappell, d. h. neue und wiederholte Auszeichnung solcher Künstler, welche bei der internationalen Kunstausstellung im Jahre 1882 eine Staatsmedaille erhielten: die Maler Ludwig Knaus in Berlin, Franz v. Lenbach und Franz v. Defregger in München, Jan Verhas in Brüssel; die Bildhauer: Reinhold Begas in Berlin und Emilio Cav. Marsili in Venedig. II. Goldene Staatsmedaille: die Maler: Ettore Tito in Venedig, Carbonero José Moreno in Malaga, Dr. Adolf Menzel in Berlin, Christian L. Bokelmann in Düsseldorf, Gyula Benczur in Pest, Hubert Herkomer in London, Heinrich v. Angeli in Wien, Eugen v. Blaas aus Wien und Ludwig Passini aus Wien in Venedig, August Holmberg und Fritz v. Uhde in München,

Benjamin Vautier in Düsseldorf, S. Viniegra y Lasso in Cadix, Antonio Fabrés in Barcelona, Leopold Horowitz in Warschau, Emile Ch. Wauters in Brüssel, Kupferstecher Karl Koepping in Paris, Bildhauer Guillaume De Groot in Brüssel, die Architekten Theophil Freiherr v. Hansen und Karl Freiherr v. Hasenauer in Wien. III. Silberne Staatsmedaille: die Maler: Hermann Baisch in Karlsruhe, Gregor v. Bochmann in Düsseldorf, Walter Firle in München, Richard Friese in Berlin, Friedrich Kallmorgen in Karlsruhe, Gustav Schönleber in Karlsruhe, Karl Seiler in München, Max Thedy in München, Alfred Zoff aus Wien in Karlsruhe, Paul Hoecker in Berlin, José Benlliure y Gil in Madrid, Checa Ulpiano in Paris, Joseph Coosemans in Brüssel, Jacques Comte de Lalaing in Brüssel, Karl Frithjof Smith in München, Silvio Rotta in Venedig, Wilhelm de Gegerfeld in Venedig, Alexander Bihari in Pest, Wilhelm Bernatzik in Wien, Karl Fröschl in Wien, Robert Ruß in Wien, Emil Schindler in Wien; die Bildhauer: Robert Bärwald in Berlin, Gustav Eberlein in Berlin, Max Klein in Berlin, Josef v. Myslbek in Prag, Gustav Deloye in Paris; Kupferstecher William Unger in Wien, Modelleur Anton Scharff in Wien, Architekt Karl König in Wien. Außer Bewerbung stellten sich in ihrer Eigenschaft als Jurors die Aussteller: Friedrich Freiherr von Schmidt, k. k. Oberbaurat, Präsident der internationalen Jury; ferner: Wilhelm Amberg in Berlin, Klaus Meyer in München, Max Volkhardt in Düsseldorf, Alois Schönn, Sigmund L'Allemand, Eugen Felix, Franz Rumpler, Viktor Tilgner, J. M. Trenkwald, Rudolf Weyr, sämtlich in Wien.

Sammlungen und Ausstellungen.

A. R. **Der Verein Berliner Künstler** hat in seinen vier Ausstellungsräumen unter dem Protektorate des Kronprinzen und der Kronprinzessin eine Ausstellung von etwa 200 Gemälden neuerer Meister veranstaltet, welche 28 Berliner Privatsammler, an ihrer Spitze der Kronprinz selbst, hergegeben haben. Die Ausstellung ist sowohl an und für sich von hohem Interesse, weil sie einige Werke ersten Ranges, darunter ein Hauptbild des Elsasser Meisters Gustav Brion „Die Vorlesung aus der Bibel" in einer elsässischen Bauernstube, „Das Vesperbrod" von Ludwig Knaus, die schwäbischen Bauern in der Gemäldegalerie von Vautier und die Schmückung zum Fest, eine sonnige Campagnalandschaft mit zahlreichen Figuren, von Luigi Nono, enthält, als auch weil sie die Richtungen charakterisirt, in welchen sich die Neigungen der Berliner Sammler bewegen. Für französische Bilder hat der Berliner Kunstmarkt schon seit den dreißiger Jahren guten Absatz gehabt, und diese Vorliebe hat sich auch die jüngere Generation der Sammler bewahrt. Wir finden in der Ausstellung je drei Landschaften von Troyon, Diaz und Daubigny, je eine von Rousseau, Dupré und Corot, eine venezianische Kanalansicht von Ziem, drei Genrebilder von Isabey und je ein Genrebild von Goupil, Roybet und Roux. Die Meister von Fontainebleau sind zwar nicht durch Werke ersten Ranges vertreten, die gegenwärtig auch nur selten nach Deutschland kommen; aber es sind immerhin charakteristische Proben ihrer Art, die man in Deutschland ebenso gut zu schätzen weiß wie in Frankreich. Die vorhandenen Genrebilder französischer Maler werden durch ein figurenreiches ländliches Fest, eine vornehme Rococogesellschaft am Ausgange eines Parkes, von Heilbuth übertroffen, der freilich auch zur französischen Schule zu rechnen ist. Nächst den Franzosen sind neuerdings die unter dem Einflusse Fortuny's stehenden italienischen und spanischen Genremaler, welche in keder, geistreicher Manier mit spitzem Pinsel zierliche Figuren aus dem vorigen Jahrhundert wie aus dem gegenwärtigen Volksleben auf kleine Leinwandflächen werfen, bei den Berliner Sammlern sehr in Gunst gekommen. Wir finden derartige Nippessachen der Malerei von Boldini, Senet, einem wenig bekannten, in Rom lebenden Spanier, Corelli, Ximenes, Aranda, Torrini und Vinea, ferner Marinen von Galofré und dem weniger bekannten Fragiacomo, dessen venezianische Kanalansicht zur Abendzeit kräftiger und breiter behandelt und tiefer in der Stimmung ist, als man es sonst bei italienischen Landschaften und Marinen findet. Auch die Münchener Schule ist am besten durch jene Fein- und Kleinmaler vertreten, welche sich vorzugsweise der Gunst der Privatsammler erfreuen: W. Diez, Klaus Meyer, Buchbinder, mit denen der geistvolle Wiener von Merode verwandt ist, dessen schimmerige Marktscenen und Interieurs, die an Dou und Corn. Bega erinnern, in Berlin immer mehr beachtet werden. Außerdem hat die Ausstellung Bilder von Gierymski (Scene aus dem polnischen Aufstande), Lenbach, F. A. Kaulbach, G. Max, Piglhein, Grützner (Falstaff in der Schenke), H. Kaulbach, Lindenschmit und F. Voltz aufzuweisen. In Bezug auf die Berliner Maler scheinen die Sammler mehr durch Mode und Ehrgeiz als durch tiefere Motive geleitet zu werden. Eine Berliner Privatsammlung, der Salon eines Mitgliedes der Finanzaristokratie wäre unvollständig, wenn nicht Knaus, Menzel, P. Meyerheim und E. Hildebrandt darin vertreten sind, und diese vier Namen geben auch der Berliner Abteilung der Ausstellung ihr Gepräge. Wir finden sieben Arbeiten von Menzel, welche fast alle seine technischen Prozeduren vertreten, darunter ein frühes Oelgemälde, das „Colloquium" aus dem Jahr 1837, acht Gemälde von Knaus, das schon genannte „Vesperbrod", das Gänse fütternde Mädchen von 1872, im übrigen meist hübsche Studienköpfe von jungen Mädchen und Kindern, sieben Tierstücke, Landschaften und Genrebilder von P. Meyerheim und sieben Aquarelle und ein Oelgemälde von E. Hildebrandt. Hinter diesem Quartett stehen die übrigen Berliner Künstler, selbst G. Richter, der sonst in den Kreisen der tonangebenden Sammler große Sympathien besaß, bescheiden zurück. Von Richter sehen wir außer einem älteren Bilde „Die beiden Leonoren" nur die kleine Studie einer Apfelsinenverkäuferin, von A. von Heyden „Die Kranzwinderinnen", ein anmutiges Genrebild aus deutscher Renaissancezeit, und ein phantastisches Nachtstück, Siegfried in der Waberlohe, das, gleich einem feinen Kabinetsstück von Ehrentraut „Die Strategen", zwei Kriegsmänner des 17. Jahrhunderts vor einer Landkarte, dem Kronprinzen Wilhelm gehört; von Wisnieski einige hübsche, lebendig gezeichnete Genrebilder aus der Rococozeit, von C. Becker ein frühes Bild „Die Audienz beim Dogen", von K. Graeb ein paar Architekturstücke, von H. Eschke eine Marine und von Gussow einen Mädchenkopf, welcher diesen ausgezeichneten Koloristen auf der Höhe seines Könnens zeigt. Den Perlen dieser Ausstellung muß auch ein erst wenig bekannt gewordenes Werk von W. Riefstahl „Mönche bei der Mittagsmahlzeit im Refektorium" beigezählt werden, ein Bild von wundervoller Klarheit des Tones und großer Schärfe in der Charakteristik. Daß Böcklin in Berlin zahlreiche Verehrer hat, ist bekannt. Die Ausstellung hat jedoch nur zwei Werke mittlerer Qualität von ihm aufzuweisen, den „Eremiten" in einer felsigen Einöde und den „Centauren", welcher am Ufer eines Flusses dem Spiel der Fische zuschaut. — In Anbetracht der großen Schwierigkeiten, welche eine derartige Ausstellung stets bereitet, ist den Veranstaltern derselben volle Anerkennung zu zollen. Indessen giebt sie kein ausreichendes Bild von dem wirklichen Bestande des privaten Kunstbesitzes in Berlin, der künstlerisch viel bedeutender ist, als sich nach dieser Ausstellung vermuten läßt. Doch muß berücksichtigt werden, daß die Veranstalter absichtlich allgemein bekannte Gemälde ausgeschlossen haben.

Vermischte Nachrichten.

*** **Der Bildhauer B. Römer in Berlin** hat den Auftrag erhalten, für die Nationalgalerie die Marmorbüste des kürzlich verstorbenen Physikers Prof. Dr. Kirchhoff, des Entdeckers der Spektralanalyse, auszuführen.

Vom Kunstmarkt.

st. — **Kölner Kunstauktion.** Die diesjährige Saison eröffnet J. M. Heberle mit zwei größeren Auktionen, in deren erster, 7. bis 9. Mai, die Sammlung des verstorbenen Kunsthändlers Mathias Dahmen in Köln zum Verkauf gelangt. Dieselbe enthält größere Mengen älterer Erzeugnisse der Kleinkünste aus allen Gebieten: Keramische Arbeiten, Gläser, Elfenbeine, Emaillearbeiten in Metall,

Waffen, Stein und Leder, Möbel und Geräte, auch einige Gemälde und Miniaturen. Unter den keramischen Arbeiten zeichnen sich eine Anzahl rheinischer Steinzeugkrüge aus, sowie eine Gruppe orientalischer Porzellane. Unter den europäischen Porzellanen ragen zahlreiche Gruppen und Figuren, Meißener und süddeutscher Herkunft, hervor. Auch unter den Möbeln befinden sich einige recht gute Stücke. — Dieser Auktion folgt am 11. bis 12. Mai die Versteigerung der Sammlung Karl Kah in Baden-Baden. Diese Kollektion ist in den Kreisen namentlich der Fayencesammler längst wohl bekannt, da Herr Kah als eine Spezialität figürliche Fayencen sammelte. Diese Gruppe der Sammlung umfaßt Tiere, Früchte, Blumen, auch menschliche Figuren und dürfte in ihrer Art einzig dastehen; mit Recht soll der Versuch gemacht werden, durch Erzielung eines Gesamtgebots die Sammlung in ihrer Vollständigkeit zu erhalten. Auch sonst nehmen in dieser Sammlung Fayencen und Porzellane einen breiten Raum ein. Daran schließen sich als weitere umfangreichere Gruppen: Möbel, Miniaturen und Gemälde.

Zeitschriften.

Zeitschrift des Kunstgewerbevereins in München. Heft 3 u. 4.

Ueber Gemmenkunde. Von Dr. Hans Riggenauer. — Kunstgewerbliche Rundschau.

Jahrbuch der königl. preuss. Kunstsammlungen Heft 2 u. 3.

Die portugiesische Malerei des 16. Jahrhunderts. Von C. Justi. — Das Handzeichnungenwerk Rembrandts. Herausg. von Friedr. Lippmann. Von W. Bode. — Die Villa Monte Imperiale bei Pesaro. Von Henry Thode. — Die Städteansichten in Hartman Schedels Weltchronik. Von V. von Loga. (Schluss.) — Die Madonnenstatue des Presbyter Martinus vom Jahre 1199 im Museum zu Berlin. Von Wilhelm Bode.

Architektonische Rundschau. Heft. 7.

Konkurrenzprojekt für das neue Finanzministerium in Dresden. Von Bruno Schmitz (2. Preis). — Dasselbe von Weissbach & Barth (3. Preis). — Dasselbe, Grundrisse von Weissbach & Barth und August Hartel (3. Preis). — Grabkapelle auf dem Friedhofe Montmartre in Paris. Von Goury. — Kleines Familienhaus. Von Max Kropf; Geländersteine an den „Beischlägen" in Danzig, aufgen. von G. Mirkovszky. — Gasthaus zur Krone in Ensisheim, aufgen. von J. Cades.

Anzeiger für schweizerische Altertumskunde. Nr. 2.

Vorrömische Gräber im Kanton Zürich. Von J. Heierli. — Die Portalinschrift der Stiftskirche in Neuenburg. Von Prof. Dr. G. von Wyss. — Ein gotisches Hausgerät aus Stein a. Rh. im Musée de Cluny und die ehem. Chorstühle in der Kirche zu Stein a. Rh. Von Ferd. Vetter. — Glasgemälde in Muri-Gries bei Bozen. Von J. R. Rahn. — J. M. Veith's Gemälde zur Erinnerung an die Konferenz der evangel. Orte im März 1698. Von P. Schweizer.

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von August Pries in Leipzig.

32. Jahrgang. 1887/88.

Kunstchronik

Nr. 31. 10. Mai.

Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

Herausgeber:

Carl v. Lützow und Arthur Pabst

Wien Theresianumgasse 25. Köln Flandrische Straße 14.

Expedition:

Leipzig: E. A. Seemann, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. Kühl, Jägerstr. 73.

Die Kunstchronik erscheint von Oktober bis Ende Juni wöchentlich, im Juli, August und September nur aller 14 Tage und kostet in Verbindung mit dem Kunstgewerbeblatt halbjährlich 6 Mark, ohne dasselbe ganzjährlich 8 Mark. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler in Leipzig, Wien, Berlin, München u. s. w. an.

Die Maria-Theresia-Ausstellung in Wien.

□ Unter den zahlreichen Kundgebungen patriotischer Art, welche gegenwärtig aus Anlaß des vierzigjährigen Jubiläums des Kaisers Franz Josef I. in Österreich überall in Scene gesetzt werden, ist die Maria-Theresia-Ausstellung zwar nicht die großartigste, aber gewiß eine der interessantesten. Streng genommen ist es eine kulturhistorische Ausstellung aus der Zeit des Rococo. Da sich aber in vieler Beziehung die Grenzen der Ausstellung auch über das Leben Maria Theresia's hinauserstrecken mußten, finden wir in ihr auch Stilarten vertreten, die dem reifen Rococo vorangingen und ihm nachfolgten, wodurch die Entwickelungsgeschichte manchen scheinbar unregelmäßigen Schnörkels erst verständlich wird. Den Freunden der Kunst des 18. Jahrhunderts sei also das Studium dieser Ausstellung bestens empfohlen!

Man hat, beiläufig bemerkt in nicht eben glücklicher Wahl, mehrere Räume des Österreichischen Museums für das Unternehmen in Anspruch genommen, so daß es schwierig war, in dem gegebenen engen Rahmen etwas Geschmackvolles zu schaffen. Wenn dennoch der Gesamteindruck ein glänzender und feiner ist, so hat man dies hauptsächlich den Anordnungen des Barons N. von Rothschild zu verdanken, der mit Begeisterung und Ausdauer die Sichtung und künstlerische Zusammenstellung der unzähligen eingesendeten großen und kleinen Kostbarkeiten durchgeführt hat.

Viel, wohl das meiste Wertvolle, was hier zu sehen ist, stammt aus den Hofsammlungen, insbesondere aus der Schatzkammer, ferner aus Rothschildschem Besitze. Eine ganze Reihe von kunstsinnigen Vertretern des österreichischen Adels hat sodann in ausgiebiger Weise mitgeholfen, die Säle und Schränke mit auserlesenen Gegenständen zu füllen.

Vielleicht den Glanzpunkt des Ganzen bilden die Möbel des Spätbarockstils, des werdenden und vergehenden Rococo und der prachtliebenden Zeit Louis XVI. Blendend ist auch der Glasschrank voll goldener Dosen und brillantenstrotzenden Schmuckes. Die feinsten Emailbilder, die hier in nicht geringer Anzahl zu finden sind, geben freilich ihre Reize erst preis, wenn man sie bequem und nahe vors Auge bekommt. Ganz besonders interessant ist eine Dose, welche den Kunstfreunden von der Auktion Double her erinnerlich sein dürfte und die gegenwärtig im fürstlich Liechtensteinschen Besitze ist (Nr. 805). Sie trägt auf dem Deckel eine kreisrunde Miniatur mit unzähligen feingezeichneten und trefflich charakterisierten Figürchen. Der Name des Künstlers ist Blarembergh. Von den bestechend virtuos ausgeführten Arbeiten in écaille piquée und vernis matin, die es daneben zu sehen giebt, will ich nur Notiz nehmen, um zu bemerken, daß die heutige Kunstindustrie daran Muster hat, die man in ihrer Art als klassische bezeichnen muß. Fast dasselbe könnte von den Stickereien gesagt werden, die auf vielen Paramenten und den profanen Gewändern in großer Anzahl vor unseren Augen ausgebreitet sind. Viele der einge-

sendeten Meßkleider tragen nahe dem unteren Rande das Monogramm der Kaiserin und eine Jahreszahl, zuverlässig von Maria Theresia selbst eingestickt. Es sind Geschenke der Herrscherin an Klöster und Pfarren. Unsichere Traditionen lassen sie meist ganz von der Kaiserin gestickt sein, ähnlich wie die ungezählten Bildnisse der Kaiserin, die von den Wänden auf den Besucher herabblicken, meist nach dem Leben gemalt sein wollen. Bei wenigen ist das wirklich der Fall. Als hervorragende Ausnahme erwähne ich hier das große Originalgemälde von Meytens, das aus dem kaiserl. Lustschlosse Schönbrunn zur Ausstellung gekommen ist. Ein gutes Kaiserinbildnis, wohl auch von Meytens gemalt, hat die Stadt Wien beigestellt.

Von bezaubernder Wirkung ist das Porträt der Pompadour, die sich eben vor dem Spiegel schminkt und mit ihren verführerischen dunklen Augen gerade aus dem Bilde schaut. Kein Geringerer als Fr. Boucher dürfte der Meister dieses Bildes sein, das Herrn Baron Albert Rothschild gehört.

Dem großen Porträt der Kaiserin Maria-Theresia aus Schönbrunn gegenüber fällt jedem Besucher eine riesige Leinwand auf, die uns eine feierliche, glänzende Schlittenfahrt der Kaiserin mit zahlreichem Gefolge zeigt (Nr. 1169). Der Maler des Bildes ist, wenn ich nicht irre, bisher noch nicht genannt worden. Das Bild bietet viel Interessantes für Sittengeschichte und Kostüm des vorigen Jahrhunderts, so daß man gern den Namen dessen erfahren wird, der uns die kolossale Schilderei hinterlassen hat. Auf der Rückseite des Bildes liest man: „Frantz Michael Augustin von Purgau fecit Año 1766". Dem Kunstwert nach höher stehen mehrere Bilder, die aus der Wiener Kunstakademie zur Ausstellung geschickt worden sind, z. B. das Selbstbildnis van Schuppens und das Porträt von Schmutzer. Hübsch sind auch die Gobelins mit den Bildnissen der Kaiserin nach Du Creux von Cozette (Nr. 1100, kaiserlicher Besitz) und der Königin Marie Antoinette nach Duplessis (Nr. 1094, fürstl. Arenbergscher Besitz).

Die Militärakademie zu Wiener Neustadt hat u. a. ein gutes, etwas akademisches Porträt von Lacy ausgestellt, sowie ein recht unterhaltendes und für Sportfreunde wohl auch wichtiges Gouachebildchen, das uns das Schlittschuhlaufen der Akademiezöglinge im Burggraben zu Neustadt vorführt.

Unter den Miniaturen fällt eine kleine Sammlung von Fügerschen Arbeiten auf, die Baron Bourgoing ausgestellt hat, sowie die Votivbildchen aus dem Besitz des Elisabethinenklosters in Klagenfurt und des Grafen Arthur Enzenberg. Ähnliche Bilder von Wert gehören der Albertina und einigen Wiener Privatsammlungen.

Es ist sicher, daß ich in diesem kurzen Berichte an vielem Schönen und Wichtigen schweigend vorüber gehe. Kaum aber entspräche es den Zwecken der Zeitschrift, von den vielen Autographen der Kaiserin, von den Reliquien derselben, von all den ausgestellten Adelsbriefen, von den Schulbüchern und Ähnlichem eingehend zu handeln. Wir machen nur im allgemeinen auf den großen Reichtum an Gegenständen der großen Kunst und der kleinen Künste aufmerksam, der hier in außergewöhnlich geschmackvoller Weise zur Ausstellung gelangt ist. Möchte der wohlthätige Zweck, welchem das Ganze dient, in vollem Maße erreicht und dadurch die opferwillige Mühe der Veranstalter gelohnt werden!

Kunstlitteratur und Kunsthandel.

Hasse, C., Wiederherstellung antiker Bildwerke. Zweites Heft. 21 S. und 7 lithographische Tafeln. gr. 4⁰. Jena 1888, Gustav Fischer.

Die Reste der antiken Kunst werden bekanntlich weitaus meistens in arg verstümmeltem Zustande gefunden: es gehört zu den Wundern, wenn sie so gut erhalten sind, wie etwa der Praxitelische Hermes oder gar die kapitolinische Venus, der nur einige Finger fehlen. Da ist es dankenswerte Hilfe, wenn Künstler sich in Praxis wie Theorie den Archäologen zugesellen, die oft schwierigen nicht selten fast unlösbaren Fragen nach den Ergänzungen beantworten und dadurch die Erkenntnis sowie den Genuß der Kunstwerke wesentlich fördern. Einen glänzenden Beweis liefern dafür die Ägineten, welche, in zahllosen kleineren und größeren Bruchstücken uns überkommen, uns nun nur durch Thorwaldsens musterhafte Ergänzung von ihrem Stil, ihrer Komposition, ihrer Kunststelle einen sicheren Begriff geben. Nicht minder wertvoll ist die Hilfe der Anatomen, die seit kurzem den einen oder den anderen Marmorrest des Altertums gleichsam zu seciren anfangen und den Bewegungen der fehlenden Glieder auf Grund der vorhandenen Ansätze nachspüren. Ich erwähne vor allem Henke's Vortrag über Michelangelo's Menschen im Vergleich mit der Antike, (Rostock 1871), den kein Kunstfreund, geschweige ein Archäologe ungelesen lassen sollte; vergleiche ferner Merkel zur Laokoongruppe (Zeitschr. f. b. K. XI, 353); Henke zur Aphrodite von Milo (ebenda XXI, 194).

Der Dritte im Bunde der Kunstanatomen ist Hasse, der 1882 über die Ergänzung der Milo geschrieben (Jena, Gustav Fischer) [1]) und heute als zweites Heft im gleichem Verlag Untersuchungen und Ergänzungen des sog. Ilioneus sowie des Torso vom

1) Vgl. dazu Grenzboten 1882, IV S. 175 ff.; Milchhöfer, Lit. Centralbl. 1883, Nr. 15. S. 522; u. a. m.

Belvedere folgen läßt. Vermag ich der von dem Verfasser vorgeschlagenen Herstellung der Pariser Statue nicht beizutreten, da mehrere Forderungen, welche die von Overbeck zweifellos als zugehörig erwiesene Inschriftbasis stellt, unberücksichtigt geblieben sind, auch der Gegenstand in der erhaltenen Linken sicher eine Frucht (Apfel) und kein Knäuel ist und endlich die gesenkte Rechte nimmer das Gewand an der Hüfte hielt (vgl. darüber ausführlicher 12. Hall. Winckelmannsprogr. S. 5 ff.), so befriedigt mich dagegen die Ergänzung des sog. Ilioneus vollkommen. Leider wird mit der richtigen Ergänzung dieses einen von rechts kommenden Gegenstand ängstlich abwehrenden Jünglings nicht zugleich die richtige Deutung gefördert: es kann sehr wohl Troilos, der Sohn des Priamos (sic; vgl. S. 5 und 6), sein, der vor dem mordenden Achill kniet; aber ebenso wohl kann es z. B. Aipytos (Kreophontes) sein, der den Beilschlag seiner Mutter abwehren will, oder etwa Lichas, den Herakles bedroht, u. a. Nicht aber scheint es Ganymedes (Taf. 4) gewesen zu sein, weil in diesem Falle von dem langen, in den Nacken und auf die Schulter fallenden Haar eine Ansatzspur bez. Bruchstelle noch vorhanden sein müßte. Wem nun aber immer der herrliche Körper zugehört, die mordende oder drohende Figur war nie sichtbar hinzugefügt, sondern nur hinzuzudenken (vgl. ebenso z. B. beim sog. Fechter des Agasias): so allein kamen der Fluß der Linien, die Schönheit des jugendlichen Körpers, die seelenvolle Behandlung des Fleisches, das Beben bis ins innerste Mark, von vorn wie von hinten gleichmäßig zur vollen Geltung. Nicht unterschreiben kann ich Hasse's Meinung (S. 10), daß der Gesichtsausdruck den ganzen Körper und dessen Haltung beherrschen kann „und wirklich in diesem Falle beherrscht.“ Ersteres ist ja zweifellos für die spätere Kunst der Griechen zuzugeben, — letzteres aber für den sogenannten Ilioneus ganz bestimmt irrig! Im vierten Jahrhundert, dem diese Münchener Figur nach einstimmigem Urteil der Archäologen angehört, stand der Gesichtsausdruck noch nicht auf gleicher Höhe mit dem Körperausdruck, — ich verweise auf Niobe und den Praxitelischen Hermes, deren Körperausdruck viel stärker und so zu sagen seelischer ist als der Ausdruck des Antlitzes; ich erinnere an die Niobide Chiaramonti, deren fehlender Kopf gerade wie beim sog. Ilioneus, cum grano salis genommen, fast nicht vermißt wird, weil der Körper nach Anschauung der damaligen Zeit noch zur Verdeutlichung und Wiedergabe des Seelenlebens und der Seelenstimmung, wenn auch nicht völlig, so doch zum größten Teil ausreichte. Von einem Beherrschen des Kopfes kann beim sog. Ilioneus nimmer gesprochen werden, höchstens von einem Vorherrschen des Körpers, was derselbe mit den meisten Kunstwerken bis in Alexanders Zeit hinein teilte.

Was die Ergänzung des Torso vom Belvedere betrifft, so dünkt mich dieselbe von einer irrigen Voraussetzung auszugehen: das Loch auf dem rechten Oberschenkel ist nicht antik, sondern modern (S. 16); wenigstens wollte es mir vor dem Original wie vor Abgüssen immer so scheinen.[1]) Damit fällt das Aufstützen des Ellbogens und des Kopfes. Aber auch das Halten der Keule in der Linken scheint mir (ganz abgesehen von den Äpfeln in der Linken; die würden eher in die leere rechte Hand passen!) für einen ausruhenden Herakles zu geziert und vor allem für einen solchen Naturmenschen nicht bequem genug; die ergänzte Figur (Taf. 7) macht meinem Gefühl nach einen allzu gedrückten Eindruck, als ob der Marmorblock für die linke Seite zu knapp gewesen wäre. Ich bekenne, daß mir Petersens Ergänzung zu einem „leierspielenden Herakles“ von allen Vorschlägen, die gemacht sind, die weitaus wahrscheinlichste scheint.

Die Fülle der Tafeln ist anerkennenswert, ihre Methode lehrreich. Zuerst wird der Marmor in schwarzen Umrissen ohne jede Ergänzung gegeben; dann werden die Ergänzungen mit roten Strichen hinzugethan und endlich auf einer dritten Tafel die ergänzte Figur in einheitlicher Farbe vorgeführt. Mögen diesem zweiten Hefte bald weitere Hefte folgen: der Dank der Archäologie ist dem kunstsinnigen Verfasser und Anatomen auch da gewiß, wo sie ihm nicht beizustimmen vermag, — gilt es doch „der edlen Kunst der Alten, dem Urgeheimnis ewiger Gestalten!“

Halle a/S. H. Heydemann.

Nouveau Dictionnaire biographique et critique des architectes français par Ch. Bauchal. XVI, 842 S. Lex.-8. Paris, André, Daly Fils et Cie. 1887.

Der Verfasser, schon bekannt durch seine Schriften über Notre-Dame zu Paris und deren erste Baumeister, sowie über Louvre und Tuilerien, hat sich von seinem Plane, dies Werk zu schaffen, nicht dadurch abhalten lassen, daß erst 1875 ein ähnliches von E. A. Lance erschien, betitelt: 1813—1874. Dictionnaire des architectes français, und er war wohl dazu berechtigt. Denn Lance hat manche Quellen nicht benutzen können, die Bauchal zu Gebote standen, und sich das Ziel von Anfang an nicht so weit gesteckt, wie dieser, und demzufolge hat dieser trotz getroffener Auswahl 5600 Namen, jener deren nur 1650 zusammengebracht. Neben diesem größeren Umfange konnte Bauchals Werk zahlreiche Verbesserungen auf-

1) Ebenso Conze, Lützows Kunstchronik XXIII S. 465.

weisen, bestehend in Richtigstellung bisher verbreitet gewesener Irrtümer über die Urheberschaft von Bauplänen; so hält Lance den Thibaut Metezeau für den mutmaßlichen Schöpfer der Pläne des Erdgeschosses des ersten Teils der großen Galerie des Louvre, obwohl Metezeau erst drei Jahre nach Beginn des Baues dieser Galerie nach Paris kam, Pierre Chambiges II. für den Baumeister des Erdgeschosses der kleinen Galerie, obwohl dieser erst zwanzig Jahre alt war, als die Pläne gezeichnet wurden, Coing und Fournier für die Schöpfer des ersten Stockwerkes dieser Galerie, während nur Primaticio und Louis Metezeau es sein können, u. s. w. So viel nun auch Bauchal verbessern und aufklären konnte, so mußte er doch in vielen Fällen die Frage nach den Urhebern von Bauwerken auf sich beruhen lassen, weil das Nachforschen in den Archiven der Departements die Kräfte eines Einzelnen überstiegen haben würde. Denn wenn auch schon im Jahre 1853 den Archivaren aufgegeben worden war, sog. summarische Inventare der in ihren Archiven vorhandenen Stücke zu veröffentlichen, so bietet doch das daraufhin Erschienene wenig oder gar nichts über die Schöpfer der öffentlichen Bauten, dagegen gewissenhafte Berichte über Scharfrichter, Delinquenten u. dgl. Und dazu konnte Bauchal in Paris nicht einmal alle erschienene Inventare der Departementsarchive benutzen, weil sie weder in der Nationalbibliothek noch den Nationalarchiven in Paris alle zu finden sind, was sie vorschriftsmäßig sein müßten!

Auch Bildhauer hat Bauchal in sein Werk mit aufgenommen, wenn sie sich durch Bauten ausgezeichnet haben; er meint nämlich, daß manche mit Säulen und Pilastern verzierte kunstvoll gebaute Altarwand mehr der Erwähnung wert ist, als gewisse Markthallen, Gefängnisse u. dgl., die nur das Gute an sich haben, daß sie ihren Zweck erfüllen; nebenbei gesagt, kann man wohl darin dem Verfasser nur beipflichten, daß mancher Baumeister der Gegenwart geschmackvollere und künstlerischere Bauten schaffen würde, wenn er mehr von Bildhauerkunst verstände, als jetzt leider üblich.

Was nun die Einrichtung des Werkes betrifft, so hat Bauchal diejenigen alten Bau- und Werkmeister ohne Familiennamen, deren Geburtsort bekannt ist, unter den Ortsnamen aufgeführt, um die Väter und Söhne zusammenzubringen, also z. B. unter Steinbach: Erwin I., Jakob Erwin II., Johann I., Erwin III., Johann II, Erwin IV. von Steinbach u. dgl., dagegen die Vaters- und Vornamen besitzenden Männer unter dem ersteren. Jede Reihe von ähnlichen Namen, die zur selben Familie gehört, ist chronologisch, aber nicht alphabetisch nach den Vornamen, geordnet, weil auf jene Weise die Nachforschungen nach gewissen Arbeiten erleichtert, bisher stehend gewesene Verwechselungen dagegen vermieden werden. Ebenso sind unter jedem Stichworte die Thatsachen in chronologischer Reihenfolge angegeben. Die Namen der nicht selbständig, sondern meist nur mitwirkenden Künstler aus der Zeit nach dem 16. Jahrhundert hat der Verfasser in einem Anhange aufgeführt und bei jedem angegeben, welchem Meister er geholfen. Leider hat der Verfasser sein Werk nicht, so zu sagen, aus einem Guße hergestellt. Denn anstatt alle Namen in einem Alphabet zu vereinigen und durch systematische Register nachzuhelfen, hat er den Hauptteil des Werkes von 580 Seiten nur denen gewidmet, welche in Paris bis zum Ende des 16. oder in der Provinz bis in die Mitte des 17. Jahrh. gewirkt haben. Auf diese läßt er die Namen der nicht Selbständigen mit Verweisung auf ihre Meister, dann ein Supplement und als Schluß des ersten Teils einen Abschnitt über die Werk- und Baumeister der Könige Frankreichs und über diejenigen der Stadt Paris folgen. Den zweiten Teil aber hatte er überhaupt gar nicht geplant, sondern zur Bearbeitung desselben wurde er erst durch die Kommission veranlaßt, welche die zu ministerieller Unterstützung eingereichten Werke zu begutachten hatte; denn sie wünschte, in einem zweiten Teile die Namen der seit 1801 verstorbenen Architekten vereinigt zu sehen. Diesem Wunsche mußte natürlich entsprochen werden; aber während Bauchal im ersten Teile Kritik über die Autorschaften mancher Bauwerke üben konnte, fiel dieser für ihn natürlich sehr anziehende Punkt hier weg, und es blieb ihm nur übrig, im zweiten Teile von 135 Seiten biographische Angaben zusammenzustellen. Wer auch nur einmal biographische Nachrichten über Künstler gesucht hat, wird wissen, wie schwach die Quellen dieses Stoffes fließen, und Bauchal, der über 600 Personen Nachforschungen anzustellen hatte, mußte leider dabei sogar die trübe Erfahrung machen, daß er weder bei der Direktion der öffentlichen Bauten, noch im Bureau der historischen Denkmäler, noch in dem der Diözesanbauten, noch endlich für die Bauten der Stadt Paris in der Seine-Präfektur Stoff für sein Werk erhielt, und zwar, weil für jeden Bau wohl seiner Zeit ein Aktenstück angelegt worden ist, aber diese überall zerstreut in Archiven verschiedenster Behörden liegen, ein Suchen in den Archiven aber unmöglich ist! Da Bauchal von den Amtsstellen keine Auskünfte erhielt, schöpfte er seine Angaben meist aus dem Almanach du bâtiment; dieser erhält nämlich seine Nachrichten aus der Direktion der öffentlichen Bauten im Ministerium des öffentlichen Unterrichts und aus der der Seine-Präfektur, mithin aus den Stellen, die unserem Verfasser nichts lieferten. Also das Ministerium unterstützte ihn bei der Herausgabe seines Werkes reichlich mit Geldmitteln, und eine Ab-

teilung desselben Ministeriums, auf die es besonders bei thätlicher Unterstützung ankam, ließ ihn im Stiche!

Um den zweiten Teil nicht zu sehr anschwellen zu lassen, und da doch überhaupt nicht alle Baumeister aufgenommen werden konnten, wählte der Verfasser aus und zwar:

1. Mitglieder des Instituts,
2. Mitglieder des öffentlichen Baurats,
3. Erbauer von Nationalbauten,
4. Erbauer öffentlicher Denkmäler, sei es in Paris, sei es in der Provinz,
5. Mitglieder der Ehrenlegion,
6. auf Ausstellungen Ausgezeichnete,
7. Erbauer historischer Denkmäler,
8. Erbauer der Diözesanbauten,
9. Departementsbaumeister, sobald sie wenigstens drei Jahre amtirt haben,
10. Erbauer von Privatbauten von großer Wichtigkeit, endlich
11. Schüler, welche beim Jahres-Wettbewerb der schönen Künste den großen Preis davongetragen haben.

Auf die biographischen Angaben folgt eine Zusammenstellung aller in beiden Teilen erwähnten Bauten mit Nennung ihrer Erbauer und Verweisung auf die Seiten des Werkes, und zwar findet man in derselben die Namen der Departements und ebenso unter diesen die Namen der Orte alphabetisch gestellt. Den Schluß macht ein alphabetisches Verzeichnis der benutzten — etwa 600 — Quellen mit ausführlichen Titelangaben, während diese bei den Namen der Baumeister nur ganz abgekürzt zu finden sind.

Rr.

Ausgrabungen und Funde.

⁂ **Die antike Marmorstatue eines Faustkämpfers**, der die Hände mit dem Lederriemen umwickelt hat, angeblich ein Werk griechischen Meißels, ist dem „Athenäum" zufolge in Sorrent gefunden worden. Um das Haupt des Mannes ist ein Kranz von Olivenblättern gewunden.

Kunst- und Gewerbevereine.

— **Kunstgewerbeverein Magdeburg.** Die vor wenigen Tagen abgehaltene Generalversammlung des Kunstgewerbevereins gab ein recht erfreuliches Bild von dem rührigen, unablässig thätigen Leben und Streben des Vereins, der unter Leitung seines gewandten und kunsterfahrenen Vorsitzenden, des Reichstagsabgeordneten und Stadtrats Duvigneau hierselbst sich zu kräftiger Blüte entfaltet hat. Der Verein zählt 406 Mitglieder, unter welchen alle Stände, in erster Linie die Vertreter des Kunstgewerbes zu finden sind. Im Laufe des verflossenen Winters ist auf die verschiedenste Weise anregend gewirkt worden, namentlich durch eine Reihe von Vorträgen, zu welchen hervorragende Kräfte von hier und auswärts herangezogen worden sind. Wir heben unter denselben hervor den Vortrag von Arthur Pabst, vom Kunstgewerbemuseum in Berlin, welcher „über Kunstwerke und deren Fälschung" sprach, und das interessante Thema aus seiner reichen Erfahrung eingehend zu illustriren wußte. Von Interesse waren ferner die Vorträge von Professor Dr. Steche in Dresden über Mosaiken und Intarsien und vom Vereinssekretär L. Clericus über die Bedeutung der Päpste für Kunst und Kunstgewerbe. Mit einer Ausstellung trefflicher Reiseskizzen des tüchtigen Künstlers Ernst Jordan in Hannover, welcher die reichen Früchte eines zweijährigen Aufenthaltes in Italien vorlegte, verband derselbe einen in seiner Schlichtheit eigenartigen, von gesunden originellen Gedanken belebten Vortrag über seine künstlerischen Eindrücke in dem gelobten — aber auch der Enttäuschungen nicht entbehrenden — Lande der Kunst. Von Kaufmann Gasser ward eine Ausstellung alter Uhren veranlaßt, die viele künstliche Werke und technische Eigentümlichkeiten zeigte, auch kostbare Stücke von reichster Ausstattung und Formenschönheit, namentlich aus dem vorigen Jahrhundert, darunter eine Uhr aus dem Schlosse Hubertusburg, welche Zeugin des den siebenjährigen Krieg abschließenden Friedenstraktats gewesen ist. Hervorzuheben ist ferner noch der unter Beihilfe der Herren A. und R. Faber erfolgte Ankauf einer sehr wertvollen Sammlung von älteren Initialen, Kopfleisten, Randverzierungen, Schlußvignetten, Buchdruckerzeichen, Bibliothekzeichen und Vorsatz- oder Buchbinderbuntpapieren und Borten, in sieben Foliomappen. — Zu einer erhebenden Trauerfeier gestaltete sich der erste Vereinsabend nach dem Hinscheiden unseres geliebten Kaisers, in welchem im florverhüllten Saal nach bewegter Gedächtnisrede des Vorsitzenden Duvigneau die Bedeutung des großen Kaisers für die Kunst und das Kunstgewerbe durch Herrn Clericus gefeiert wurde. An der Museumsfrage, welche für Magdeburg immer brennender wird, beteiligt sich der Verein in lebhafter Weise. Voraussichtlich wird mit der Errichtung eines schönen, alle hiesigen Sammlungen umfassenden Gebäudes auf dem Oranienplatz demnächst begonnen werden. Von Kommerzienrat Gruson sind zu diesem Zwecke 100000 Mk. bereits schenkweise überwiesen.

Sammlungen und Ausstellungen.

⁂ **Der Pariser Salon** ist am 1. Mai eröffnet worden. Der Katalog zählt 5523 Kunstwerke auf, darunter 2586 Oelgemälde, 1182 Zeichnungen, Aquarelle, Pastelle u. s. w., 1059 plastische Arbeiten, 522 Kupferstiche, Radirungen u. s. w., 180 architektonische Zeichnungen.

H. J. **Im Karlsruher Kunstverein** fesselten unlängst als hervorragende Leistungen den Besucher zwei lebensgroße Porträts von hocharistokratischem Gepräge, Prinz Max und Prinzessin Mary, Sohn und Tochter von Prinz Wilhelm von Baden, gemalt von Professor Ferdinand Keller. Jugendreiz der Originale, Noblesse der Auffassung, wohlgelungene Anordnung und vollendete Technik vereinigen sich hier zu einer glücklichen Gesamtwirkung. Prinz Max erscheint in schwarzem Salonanzug, mit dem breiten orangegelben Bande des Hausordens, einen kostbaren Pelzmantel leicht über die Schulter geworfen; der Kopf von regelmäßiger Schönheit, mit milden, ernsten Zügen wendet sich zur Seite und zeigt sich im Profil. Die Farbenstimmung des Ganzen bildet einen überaus harmonischen Akkord. Mancher wird vielleicht eine detaillirtere Behandlung der Hände gewünscht haben; doch kommt dies nicht gerade einem Mangel gleich. Prinzessin Mary trägt gleichfalls einen Abendanzug von mattweißer Seide; der pfirsichblütfarbene Ueberwurf bildet eine gute Folie für das blonde Haar und das zarte frische Kolorit. — „Schmuck", Allegorie von V. Volz, Studie für ein Frescogemälde, das Werk eines jüngeren Künstlers, verrät einen feinen Formensinn, geläutert durch das Studium klassischer Vorbilder. So wenig man heute im allgemeinen der Klassizität zustrebt, so wohlthuend berührt ihre Anwendung in richtigem Maße. Die thronende Najade, welcher die kleinen Meergötter die Schätze der Tiefe darbringen, gehört in das Bereich der Darstellungen, welche dem Talent des begabten Künstlers vorzugsweise entsprechen. Seine „Heilige Elisabeth, Armen Almosen spendend", zeigt sichtlich das Bestreben, alles äußerlich Bestechende mit asketischem Ernst zu verbannen, und dafür um so mehr Gewicht auf die seelische Seite des Vorganges zu legen. Moritz von Schwinds Wartburgfresken, in denen die edle Fürstin so schön, hoheitsvoll und demütig zugleich, den abschreckenden Gestalten ihrer Schützlinge, den Armen und Elenden gegenübersteht, wirken be-

wußt und unbewußt auf alle Künstler ein, die sich diesem Stoff zuwenden. — Zwei Architekturstücke von Ludwig Dittweiler, Klosterpforte, Motiv aus Italien und Kreuzgang, Motiv aus Tirol, sind beide von großem Farbenreiz und Effekt; die als Staffage dienenden Figuren sind wirksam und wohlgelungen dem Ganzen eingefügt. A. v. Meckel stellte in seiner „Quelle des Elisa bei Jericho" ein großes, sehr stimmungsvolles Landschaftsgemälde aus; der Abendhimmel bei Sonnentergang ist von den brennenden Tinten des Orients übergossen; eine rastende Karawane belebt mit reichem, charakteristischem Figurenschmuck den Vordergrund und die schilfbewachsenen Ufer des Baches. Von kühlem, silbergrauem Ton, gleichsam in Duft und Nebel schwimmend, ist das gleichfalls große Landschaftsbild von Professor H. Baisch „Aufschleppen eines holländischen Fischerfahrzeugs". Die Luftstimmung ist vorzüglich gelungen, die Reihen der Arbeitspferde verraten unermüdliches Naturstudium bis ins kleinste Detail. — Ein Reliefporträt des Dichters Josef Viktor v. Scheffel, modellirt von Professor Heer, wird durch seine Aehnlichkeit und treffliche Wiedergabe allen Verehrern des Dichters hochwillkommen sein. — Professor H. Volz hat in seiner „Marmorbüste einer Verstorbenen" ein feinsinniges Werk von vollendeter Meisterschaft der Behandlung und sehr lebensvollem Ausdruck geschaffen. — Zum Schluß sind noch eine Zahl sehr tüchtiger und schätzenswerter Leistungen im Landschaftsfach hervorzuheben, darunter besonders Quieto al mare von Professor Schönleber und „Begräbnis in Oberitalien" von Paul v. Ravenstein.

x. — **Eine Gemäldeausstellung zum Besten der Ueberschwemmten** hat die Firma L. Bock & Sohn in Hamburg eröffnet. Die Sammlung der ausgestellten Werke ist zum großen Teile dem Besitze des Herrn A. Thiem in Berlin entlehnt, der reiche Schätze zu dem milden Zwecke nach Hamburg gesandt hat. Die Berliner Nationalgalerie hat mit Rücksicht auf den milden Zweck der Ausstellung ein Bild von C. Scherres, „Die Ueberschwemmung" betitelt, eingesandt, welches eine stumme Mahnung an den Wohlthätigkeitssinn der Betrachter ist. Es sind Bilder ersten Ranges, darunter z. B. das berühmte Corelli'sche Mia povera Maria von der Berliner Jubiläumsausstellung; von Menzel ist das „Ballsouper" und das „Innere der Kirche von Salzburg" zu sehen; von L. Knaus fünf Porträts und zwei Figurenbilder (eine Nymphe und Mönch), Grützner, Schreyer, die beiden Achenbachs, W. Diez und Ed. Hildebrandt sind die hauptsächlichsten Namen der Sammlung. Auch einige französische Bilder, von Daubigny, Vollon u. a. sind ausgestellt.

—y. **Das Freie deutsche Hochstift** beabsichtigt im Anschluß an seine früheren Ausstellungen — Führich, Ludwig Richter, Schwind — in diesem Jahre und zwar im Juni eine Ausstellung von Werken (Bildern, Zeichnungen, Stichen, Holzschnitten) Alfred Rethels zu veranstalten, der ja seine entscheidende Richtung in der Kunst in Frankfurt gewonnen hat. Es sind bereits eine Reihe bedeutender Beiträge zugesagt. Das Hochstift hat an die ihm bekannt gewordenen Besitzer von Werken Rethels das Ersuchen um deren Ueberlassung zur Ausstellung gerichtet, bittet aber auch die ihm unbekannt gebliebenen Besitzer um ihre Beteiligung. Die Sammlung der Werke findet in der Zeit vom 15. bis 25. Mai statt, damit der Katalog rechtzeitig fertiggestellt werden kann. Das Hochstift übernimmt die Abholung und Zurückstellung der Werke, bei Auswärtigen die Kosten der Zu- und Rücksendung, sowie in allen Fällen die Versicherung in der Höhe des von den Besitzern angegebenen Wertes für die ganze Zeit der Ueberlassung. Anmeldungen oder Zusendungen sind an das Freie deutsche Hochstift Frankfurt a. M. Goethehaus (Großer Hirschgraben 23) zu richten.

Vermischte Nachrichten.

M. B. **Die Restauration des Münsters zu Ulm** macht erfreuliche Fortschritte. Der Bauetat für das Baujahr 1. April 1888/1889 ist mit rund 265000 Mk. angenommen. Das Oktogon ist bis auf den obersten Gewölbeschluß vollendet. Das Baugerüst für den Turmhelm wird im Juni aufgeschlagen werden. Höchst interessant ist das gewaltige Holzmodell von einem Teil der Pyramide in natürlicher Größe; der kühne Gedanke Böblingers kommt hier glänzend zum Ausdruck. Voraussichtlich dürfte der früher in Aussicht genommene Ausbau des Helmes auf seine volle Höhe bis zum Regierungsjubiläum des Königs (1889) sich nicht ermöglichen lassen, wohl aber ist zu hoffen, daß derselbe bis zur Höhe des obersten Umganges, welcher 17 m unter der Spitze zu liegen kommt, ausgeführt wird. Mit der Aufstellung der neuen (d. h. umgebauten) Orgel soll auch demnächst begonnen werden. Im Inneren ist man gegenwärtig mit der Wiederherstellung der schadhaften Stellen an den Gewölben der Seitenschiffe beschäftigt; daran wird sich dann eine vollständig neue Bemalung des ganzen Innenraumes, mit Ausschluß des bereits ausgemalten Chors anschließen. Die Auffrischung der Totenschilde hat ebenfalls Fortschritte gemacht, ebenso die Bedeckung des Hochschiffs mit glasirten farbigen Ziegeln. Wie man hört betragen die vorhandenen Mittel gegen 1200000 Mk., von denen künftig jährlich wenig mehr als die Zinsen zur Verwendung kommen sollen, so daß schließlich für ewige Zeiten ein Baukapital von etwa 500000 Mk. vorhanden bleibt. Nach langer Unterbrechung wird dieses Jahr wieder eine Fortsetzung der Münsterblätter erscheinen (Heft 5 und 6); sie enthält unter anderem eine genaue geometrische Aufnahme des Sakramentshäuschens.

*** **Das Denkmal für den Maler August Riedel** wurde am 25. April auf dem protestantischen Friedhofe in Rom in Anwesenheit des deutschen Botschafters und des bayerischen Gesandten eingeweiht. Gregorovius hielt die Gedächtnisrede.

*** **Ueber weitere Fortschritte in der Zerstörung des alten Roms** wird der Frankf. Ztg. geschrieben: Diejenigen, die sich über die „Zerstörung Roms" beklagen, mögen mit Resignation die Nachricht hinnehmen, daß der zerstörenden Hacke nunmehr auch das einst von Giulio Romano bewohnte turmartige Haus in der Via testa spaccata zum Opfer fällt. Man hat eben begonnen, dieses historische Gebäude, in dem sich eine kleine Trattoria befand, zu demoliren. Eine Gedenktafel an der Fassade des Hauses hatte an Giulio Romano erinnert — nun fällt all' das dem Baudämon der Roma nuova zum Opfer.

Kr. **Aus Bremen.** Die Konkurrenzausschreibung für die Wiederherstellung des St. Petri-Doms hat die Einlieferung von 19 Projekten zur Folge gehabt, von denen ein Drittel von den einheimischen Architekten eingesandt wurde. Die geringe Beteiligung ergibt sich wohl aus dem Umstande, daß die Aufgabe für einen nicht ganz genau mit dem alten Bauwerke vertrauten auswärtigen Künstler nur mit größter Schwierigkeit zu lösen ist und die Ausarbeitung des Projektes nebenbei viel Arbeit erfordert.

— **Aus Berlin.** Die Arbeiten in der Abteilung der italienischen Originalskulpturen des Museums sind so weit vorgerückt, daß diese Abteilung nunmehr wieder dem Publikum geöffnet werden kann. Die Abteilung ist um ein Zimmer vergrößert worden; die neueren Erwerbungen des letzten Jahres sind mit den älteren Stücken zusammen in neuer, mehr chronologischer Anordnung aufgestellt worden. Der große illustrirte Katalog der Abteilung wird in einigen Wochen zur Ausgabe gelangen.

Vom Kunstmarkt.

*** **Die Versteigerung der Sammlung des verstorbenen Malers Albert Goupil**, welche vom 23. bis 28. April in Paris stattfand, hat glänzende Resultate ergeben. Wie der „Vossischen Zeitung" geschrieben wird, erstand das Museum von Lyon die lebensgroße Marmorbüste eines Unbekannten von Mino da Fiesole für 12500 Frs. und eine Madonna mit dem Kinde, ein Basrelief in Terrakotta, lebensgroße Figuren von Antonio Rossellino für 4700 Frs. Die bemalte Holzstatuette eines Mönches von Alonso Cano brachte 4650 Frs.; ein Löwe und ein Tiger, erstes Modell, von Barye, 3500 Frs.; eine Haus- oder Flurlaterne aus Schmiedeeisen, Mitte des 17. Jahrhunderts, 4550 Frs.; ein reichskulpirter Renaissanceschrank aus Nußbaumholz 3300 Frs.; ein ähnlicher Schrank mit den „Jahreszeiten" in Medaillonform auf den vier Thürflügeln 6000 Frs.; ein gotisches Dressoir 3550 Frs.; ein anderer Schrank „à deux corps" mit Schnitzwerken aus Nußbaum im Stile des Jean Goujon 4000 Frs.; ein in Elfenbein geschnitztes maurisch-arabisches Kästchen mit zierlichem Rankenwerk und arabischen Inschriften, aus denen sich ergiebt, daß dieses Meisterstück maurisch-arabischer

Schnitzkunst in Granada gearbeitet worden ist im Jahre 355 der Hegira (also im Jahre 965 christlicher Zeitrechnung), 4100 Frs.; das Porträt des Malers Ingres von David 3000 Frs.; ein Gefecht zwischen französischen Husaren und Kosacken von Detaille 3000 Frs.; „der arabische Antiquitätenhändler" von Fortuny 3100 Frs.; ein Selbstporträt von Ingres 1600 Frs.; das Porträt der Madame Haudebourt, Bleistiftzeichnung von Ingres, 6300 Frs.; ein rotseidenes Kostüm des Grafen Essex 3000 Frs.; eine Damenrobe von weißem Damast aus der Mitte des 16. Jahrh. 3025 Frs.; eine flandrische Tapisserie des 16. Jahrh. mit einem Bilde aus der Geschichte Jakobs 6000 Frs. Das Gesamtergebnis der Versteigerung belief sich auf 456612 Frs.

Erwiderung.

Auf die Ausstellungen, welche Herr Chytil an meiner „Geschichte der christlichen Kunst in Böhmen 2c." in Nr. 28 der Kunstchronik gemacht hat, erlaube ich mir Folgendes zu entgegnen.

I. Den Vorwurf, daß ich alle andern Einflüsse als die aus den nächstliegenden Ländern stammenden negire, widerlegt auf S. 482 die Hervorhebung der Beziehungen zu anderen Ländern, wie zu Italien, dem byzantinischen Reiche und Frankreich, welche in der Schlußzusammenfassung nicht hätten berührt werden können, wenn nicht von Beziehungen zu Byzanz auf S. 36, 38, 118, 119, 123, 131, 197, 474, 476, zu Italien auf S. 16, 112, 117, 124, 131, 194, 343, 346, 474 ausdrücklich gesprochen worden wäre; die Hereinziehung des Tischnowitzer Reliefs und der Engelchöre des Passionale's der Aebtissin Kunigunde gehört absolut nicht in den Rahmen der Rezension meiner Arbeit, sondern dient nur der Selbstbespiegelung gewisser Ansichten des Herrn Referenten.

II. Die Doppelchörigkeit der Veitskirche ist keineswegs bloß aus den Worten „per longum gyrum" S. 27 abgeleitet; hätte Herr Ch. nur die urkundlichen Beweise auf S. 40, Anm. 1, 2, 4, 5 daneben gehalten, so würde sich ihm aus der Erwähnung zweier verschiedener Chöre und zweier verschiedener Krypten derselbe Schluß ergeben haben, wenn thatsächlich seine Anerkennung der umsichtigen und kritischen Verwertung des literarischen Materiales ernst gemeint ist.

III. Für das Kloster Ossek sind S. 237 und 238 ausdrücklich drei Bauperioden im 13. Jahrhunderte normirt, freilich in teilweise anderer Bedeutung als Herr Ch. will.

IV. Die Peterskirche auf dem Poříč wurde auf S. 232 namentlich berücksichtigt, soweit sie eben mit Verläßlichkeit noch herangezogen werden kann. Die alte Synagoge in Prag gehört sicher nicht in den Rahmen der „christlichen" Kunst in Böhmen, was Herr Ch. ja selbst teilweise ebenso wie betreffs der mährischen Bauten zugesteht, deren genaue Würdigung er an anderer Stelle dagegen als für Böhmen unumgänglich nötig erachtet.

V. Daß es außer den von mir eingehend besprochenen Handschriften noch andere gäbe, die vielleicht für die Geschichte der christlichen Kunst in Böhmen herangezogen werden könnten, habe ich auf S. 295 und 444 erwähnt und die Miniaturmalerei nicht ärmlicher hingestellt als sie ist. Denn das von Waagen (Kunstdenkm. in Wien II, S. 26) erwähnte Brevier, dessen Kunstformen noch ans 13. Jahrhundert gemahnen, muß nach den anderen für die Entstehung beigebrachten Daten, die ja Herr Ch. jederzeit einsehen kann, erst im 14. Jahrhundert gearbeitet sein; bei der Handschrift VI G. 15 der Prager Universitätsbibliothek glaube ich mit Sicherheit Anlehnung an Typen eines nachweisbar erst nach dem Aussterben der Přemysliden vollendeten Denkmales feststellen zu können. Uebrigens besagt die Bemerkung, daß es wenigstens zum Gebrauche der Nonnen des Georgsklosters bestimmt war, für die Anfertigung im Lande gar nichts.

VI. In einer Gesch. d. chr. K. in Böhmen muß auch das Auftreten der Gotik zunächst an den Denkmälern des Landes ins Auge gefaßt werden, zudem man nach meiner trotz der Ausführungen des Herrn Ch. durchaus nicht erschütterten Ansicht die böhmischen und mährischen Denkmale keineswegs als unteilbare Einheit der Kunstgeschichte zu betrachten hat; übrigens ist er den Beweis, daß gewiß ein französischer oder in Frankreich gebildeter Baumeister berufen worden sei, was in Tischnowitz doch nicht aus den Travées allein abgeleitet werden kann, vollständig schuldig geblieben. Die Hinstellung einer nicht genügend erhärteten, aber mit Anspruch auf allseitige Zustimmung hingestellten Behauptung ist in einer wissenschaftlichen Kritik nur Phrase, welcher selbst eine „von den blassen Gesellen: können, scheinen dürfen" begleitete Ausdrucksweise bei Mangel sicherer Beweise stets vorzuziehen bleibt.

VII. Die Rezension ist endlich nicht ohne Widersprüche in sich selbst; mir ist wenigstens unbegreiflich, daß die im vollen Maße beherrschte wissenschaftliche Methode, treffliche Anlage und gute Gliederung, vollkommen umsichtiges und kritisches Beherrschen des Materiales anerkannt werden, um gleich darauf dem Verfasser beschränkten Gesichtskreis, anscheinend geflissentliche Vermeidung der Schwierigkeiten und die vollständig verfehlte Anlage eines Abschnittes in der Anordnung des Stoffes vorzuwerfen. Was überdies die Scheidung des letzteren für Abschn. IX anbelangt, so ist das Unabhängige der einzelnen Gruppen, wie Herr Ch. sich aus dem Inhaltsverzeichnisse hätte überzeugen können, im Vorhinein betont gewesen und wurde durchaus nichts zusammengereimt; denn auch die in der Uebergangszeit ausgeführten Bauten anderer Länder zeigen nebeneinander romanische, spätromanische und frühgotische Kunstübung.

Prag, am 25. April 1888. **J. Neuwirth.**

Berichtigung.

In der „Zeitschrift" S. 204, Z. 15 v. o. lies: „Singspiel" statt: Schauspiel und S. 208, Z. 9 v. u. lies: „abzuschießen" statt: abzuschließen.

Zeitschriften.

Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums. II. Bd. Nr. 8.

Spätklassische Seidengewebe I. Von A. Essenwein. — Nürnberger Buchdrucker des 16. Jahrhunderts. Von Hans Bösch. — Zur Geschichte der münsterischen Unruhen. Von Dr. G. Berlit.

Archivio storico dell' arte. Nr. 2 u. 3.

La casa e lo stemma di Raffaello. Nuovi documenti. — G. B. Toschi, Le sculture di Benedetto Antelami a Borgo S. Domino. — C. Ricci, Lorenzo da Viterbo. — E. Müntz, L'oreficeria sotto Clemente VII. (Documenti: I. Spese di Clemente VII.) — Nuovi documenti: A. Venturi, Di chi fosse figlio il pittore Baldassare d'Este. — E. Motta, Data della morte di Gaudenzio Ferrari e di Pellegrino Pellegrini. — E. di Paoli, Donazioni di Michelangelo a Francesco Amatore detto Urbino e ad Antonio del Francese, suoi domestici. — P. Giannizzi, Dimora dello Spagna a Macerata. — S. Davari, Lo stemma di Andrea Mantegna. — Un documento su Giovanni da Brescia. — A. Rossi, Cola dell' Amatrice a Norcia — A. Venturi, Gian Cristoforo Romano.

Bayerische Gewerbezeitung. Nr. 8.

Die Steinzeuggefässe im bayerischen Gewerbemuseum II. — Die chinesische Tusche, ihre Geschichte und Darstellung (Schluss).

Die Kunst für Alle. Heft 15.

Ernst Julius Hähnel. Von Fr. Pecht. — Die Wiener internationale Jubiläumsausstellung. Von K. von Vincenti (Schluss). — Selfmade men. Von Julius Grosse. — Häberlins Fresken im Inselhotel zu Konstanz.

Gazette archéologique. Nr. 1 u. 2.

De Baye, Croix lombardes trouvées en Italie. —E. Müntz, Fresques inédites du 14e siècle à la Chartreuse de Villeneuve (Gard).

Gewerbehalle. Liefg. 5.

Schmiedeeiserner Kapellenabschluss in der Klosterkirche zu Trebnitz, aufgen. von O. Poetsch. — Tisch und Stühle in gotischem Stile, entworfen von Prof. L. Theyer. — Messingleuchter, deutsche Arbeit des 16. Jahrhunderts. — Abendmahlskelch, ital. Arbeit des 17. Jahrhunderts, aus dem Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg, aufgen. von M. Scheiwe. — Bücherschrank in matt Nussbaumholz, entw. von F. C. Nillius, ausgef. von F. C. Nillius & Co. in Mainz. — Mittelalterl. Zierleisten von Bucheinbänden, aufgen. J. von Grienberger. — Helm, nach einer Handzeichnung im Louvre aufgen. von J. v. Pernotzky.

H. G. Gutekunst's KUNST-AUKTION in Stuttgart No. 40.

Mittwoch, den 30. Mai und folgende Tage Versteigerung einer ausgezeichneten Sammlung von **alten Kupferstichen und Holzschnitten, Ornamenten, Zeichnungen alter und neuer Meister etc.** (1239 Nummern) Kataloge gratis gegen Porto-Einsendung.

H. G. Gutekunst, Kunsthandlung, Olgastrasse 1 b.

Künstlerische Entwürfe

für **Brauereiplakate,** sowie für **Wein- und Liköretiketten** in mehrfarbiger Druckausführung zu erwerben gesucht. Letztere Entwürfe dürfen sowohl allgemein gehalten sein, sich also zu verschiedenen Zwecken verwenden lassen, als auch einer speziellen Namensinschrift angepaßt sein. Nichtkonvenirendes folgt umgehend zurück.

Hyll & Klein, Barmen
Lithogr. Kunstanstalt.

Gemäldesaal in Frankfurt a. M.

Ausstellungen und Auktionen von Gemälden, Antiquitäten und Kunstgegenständen.

Kataloge auf Wunsch gratis und franko durch
Rudolf Bangel in Frankfurt a. M.
Kunst-Auktionsgeschäft gegr. 1869. (16)

Gemälde alter Meister.

Der Unterzeichnete kauft stets hervorragende Originale alter Meister, vorzüglich der niederländischen Schule, vermittelt aufs schnellste und sachverständigste den Verkauf einzelner Werke, wie kompl. Sammlungen und übernimmt Aufträge für alle grösseren Gemäldeauktionen des In- und Auslandes.

Berlin, W.,
Potsdamerstrasse 3.

Josef Th. Schall. (16)

Modellirwachs

empfiehlt die Wachswarenfabrik
Joseph Gürtler,
Düsseldorf. (10)

Th. Salomons Kunsthandlung, Dresden, Waisenhausstr. 28.
Kauft und übernimmt den Verkauf wertvoller Originalgemälde, alter und neuer Meister, Handzeichnungen, Aquarelle und Kupferstiche. — Aufträge für obige Kunstwerke werden erbeten. Bedingungen höchst kulant. (18)

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Stufengang des elementaren Ornamentzeichnens.

Mit Kolorier- und Komponierübungen
von
MARTIN LUDWIG,
Zeichenlehrer in Leipzig.
Zweiundsiebzig schwarze und 12 farbige Tafeln.
4⁰. In Mappe Mark 10.—.

Das neue Werk hat in Fachkreisen und von der Fachkritik (z. B. im „Praktischen Schulmann" von Direktor Alb. Richter, in der „Fortbildungsschule" von Hrn. Lehrer Pache) hohes Lob geerntet und wird als ein vortreffliches ausgezeichnet ausgeführtes, sehr gut ausgestattetes und dennoch billiges Unterrichtsmittel gepriesen. „Einen Hauptvorzug des Stufenganges bildet die planmässige Einführung in das Gebiet der Farbe." „Besonderen Wert möchten wir auf das legen, was über Komponierübungen gesagt wird." „Wir wünschen dem vortrefflichen Werke, dessen Durchsicht schon Genuss und Erquickung bietet, eine recht fleissige Benutzung in allen Arten von Schulen". [74

Im Verlage der **M. Rieger'schen Universitätsbuchhandlung** in **München** erschien soeben:

BLÄTTER ZUR PLASTISCHEN ANATOMIE DES PFERDES

nach natürlichen Präparaten
zum Gebrauche für Maler und Bildhauer
herausgegeben von
Prof. Dr. **R. Bonnet** an d. k. Tierarzneischule,
und
R. Ebner, Kunstmaler in **München.**

4⁰. *Mit 12 Tafeln. Preis M. 4.— ord.*

Die Tafeln bezwecken die Momentaufnahme des Pferdes den Künstlern in ausgedehnterem Masse, als dies gewöhnlich möglich ist, dadurch ausnutzbar zu machen, dass sie die bei verschiedenen Stellungen und Bewegungen des Pferdes sich markirenden Regionen in die einzelnen modellirenden Faktoren zerlegen und zeigen, welcher Anteil hierbei den knöchernen und knorpeligen Skeletteilen, den Muskeln, Sehnen und Bändern zukommt, während zugleich die gegenseitige Beweglichkeit der Organe berücksichtigt wird. Ausser den Tafelerklärungen ist ein kurzer alles für diesen Zweck Wissenswerte enthaltender Text beigefügt.



Tanagra-Figuren.

Katalog mit 20 Illustrationen dieser „köstlichsten Publicationen des Kunsthandels" versendet gratis und franco
Fritz Gurlitt,
Kunsthandlung.
Berlin W.,
29 Behrenstrasse.

Carl Triepel
KUNSTHANDLUNG, BERLIN
Jerusalemerstr. 13, am Dönhofsplatz.
Gemälde und Handzeichnungen alter Meister. (25)

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von August Pries in Leipzig.

23. Jahrgang. 1887/88.

Kunstchronik

Nr. 32. 17. Mai.

Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

Herausgeber:

Carl v. Lützow und Arthur Pabst

Wien Theresianumgasse 25. Köln Flandrische Straße 14.

Expedition:

Leipzig: E. A. Seemann, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. Kühl, Jägerstr. 73.

Die Kunstchronik erscheint von Oktober bis Ende Juni wöchentlich, im Juli, August und September nur aller 14 Tage und kostet in Verbindung mit dem Kunstgewerbeblatt halbjährlich 6 Mark, ohne dasselbe ganzjährlich 8 Mark. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler in Leipzig, Wien, Berlin, München u. s. w. an.

Die Münchener Ausstellungen.

München, Anfang Mai 1888.

Mthr. Der Eröffnungstermin unserer beiden Ausstellungen naht heran, und schon jetzt läßt sich ihr Umfang und ihre Bedeutung überblicken. Am 15. Mai soll die „Deutschnationale Kunstgewerbeausstellung" eröffnet werden. Einen festlich frohen Eindruck machen die unter der Leitung Emanuel Seidls schon nahezu fertig gestellten Bauten, die sich an einem der schönsten Punkte Münchens, am Isarquai, ausdehnen. Beschickt ist die Ausstellung von allen Seiten so reichhaltig, daß sie ein geradezu glänzendes Bild der kunstgewerblichen Entwickelung Deutschlands zu bieten und sich ihrer epochemachenden Vorgängerin von 1876 würdig anzuschließen verspricht. Hier wird sich auch das öffentliche Leben hauptsächlich konzentriren, — nicht nur wegen der reizenden landschaftlichen Umgebung, sondern auch wegen der zahlreichen festlichen Veranstaltungen, die auf dem Ausstellungsplatze geplant sind. Außer den verschiedenen Katalogen und Führern wird vom Komitee auch eine Ausstellungschronik herausgegeben, die alle vierzehn Tage in reich illustrirten Heften erscheinen und dem Beschauer in Wort und Bild die Ausstellung vorführen soll.

Im Glaspalast, dessen Thore sich am 1. Juni erschließen sollen, ist man noch nicht so weit vorgeschritten. Fertiggestellt ist vorläufig die geschichtliche Abteilung, welche die Entwickelung der Münchener Kunst von 1788 bis 1888 vergegenwärtigen soll. Sie enthält mehrere hundert Bilder älterer Münchener Meister, die teils aus Privatbesitz, teils aus den Galerien von München, Berlin, Stuttgart, Karlsruhe, Mannheim, Mainz, Darmstadt ꝛc. überlassen wurden. Außer der Malerei wird auch die Architektur und Plastik der Periode König Ludwigs I. in dieser Jubiläumsausstellung würdig vertreten sein. Ein eigener Saal ist ferner für Lenbach reservirt, dessen Sammlung zeitgenössischer Bildnisse einen Hauptanziehungspunkt der Ausstellung bilden und hier dieselbe Bewunderung wie vor einigen Monaten in Berlin erwecken dürfte.

Die Masse der neuesten Produktion läßt sich noch nicht überschauen, da gegenwärtig die Aufnahmsjury noch ihres heiklen Amtes waltet. Es sind aus Deutschland über 1800 Werke eingelaufen, doch soll der durch die historische Ausstellung hervorgerufene Platzmangel die Ausscheidung von etwa 30 Prozent bedingen. In geschlossenen Kolonnen sind namentlich die jungen Naturalisten ausgerückt; die Wände sind kaum hoch genug, so viele umfangreiche Pleinairbilder mit lebensgroßen Figuren sind eingeliefert. Daß wir darunter auch sehr viel Mißverstandenes vorgesetzt erhalten und die guten Prinzipien der neuen Richtung nur zu oft kompromittirt sehen werden, läßt sich leider schon jetzt mit Sicherheit voraussagen.

Es ist dies um so bedauerlicher, als sich Frankreich bekanntlich nicht offiziell an der Ausstellung beteiligt. Zwar wird nach Schluß des Pariser Salons eine Anzahl französischer Bilder hier eintreffen; aber inwieweit uns dieselben Neues und Bedeutendes

bringen werden, bleibt abzuwarten. Bekanntlich war die auf ähnliche Weise zustande gekommene französische Ausstellung von 1883 vollkommen verunglückt und hat, indem sie dem Publikum fast nichts von Bedeutung, sondern nur eine Masse von Mittelgut und Ladenhütern zu sehen gab, nur falsche Anschauungen über die neueren Bestrebungen der französischen Künstler verbreitet.

Die übrigen Nationen finden glücklicherweise gute Vertretung. Holland und Belgien geben in ihren auf der westlichen Hälfte der Ausstellung zunächst dem Vestibül gelegenen Sälen ein fast vollständiges, hocherfreuliches Bild der neueren niederländischen Kunst. Die Schweiz, Skandinavien und Italien beteiligen sich an den Münchener Ausstellungen mit immer steigendem Interesse; Spanien wird wie 1883 in imponirender Weise vertreten sein; aus Österreich-Ungarn sind zahlreiche äußerst wertvolle Anmeldungen eingelaufen und auch die englische Abteilung verspricht — wie 1886 in Berlin — einen Hauptanziehungspunkt zu bilden. So kann man hoffen, daß die Münchener Ausstellungen trotz der ungünstigen Verhältnisse, mit denen sie zu kämpfen hatten, und trotz der trüben Stimmung, die noch immer auf unserm Vaterlande lastet, doch noch zu frohem Gelingen führen werden.

John Webber und die Erfindung der Lithographie.

Die Entgegnung des Herrn König, in der Kunstchronik, XXIII, 25, auf meinen Artikel in 3 und 4 desselben Jahrganges, darf nicht ohne Widerlegung bleiben. Mein Gegner scheut sich nicht, seinen Widerpart ohne irgend welchen Grund der sinnentstellenden Verstümmelung eines Citats zu beschuldigen. Herrn Königs Worte findet der Leser in Sp. 395, mein Citat aus seinem Briefe, mit Hinweglassung aller nicht relevanten Stellen, in Sp. 40. Es folgt nun hier Herrn Königs Beschreibung des Blattes, „Le Bannanier", ihrem ganzen Wortlaute nach, selbst mit Beibehaltung der auf dessen Verzeichnis bezüglichen Nummern: — „Diese beiden Blätter, welche im nachfolgenden ‚Verzeichnisse' unter den Nummern 668, 667, 669 Bleistift, 21, 22, 23 rote Tinte, 5, 6, 7 blaue Tinte aufgeführt sind, waren die ersten Versuche Webbers im Umdruck lithographischer Kreide, und zwar ist es das Blatt 668, 21, 5 „Le Bannanier", welches als sein erster mißlungener Versuch zu betrachten ist. Denn wenn man dieses Blatt mit den folgenden Nummern 667, 22, 6, vergleicht, welches auch viele Varianten gegen das vorangegangene zeigt, so sieht man hier den Revers, das ist ist die Rückseite der Zeichnung, bereits vollkommen gelungen. Daß dieser Abdruck der erste größere Versuch Webbers in der neuen Vervielfältigungstechnik ist, ist an demselben ganz zweifellos ersichtlich. Die Fettfarbe nämlich, die unter dem zum Zeichnen bestimmten Papierblatte lag, war entweder zu hell oder zu trocken aufgetragen, oder die Striche der Bleistiftzeichnung des Averses (wie ich die Vorderseite der Blätter nenne) waren nicht mit genügender Kraft geführt, denn sie kamen auf dem Revers (wie ich die für den Umdruck bestimmte Rückseite der Blätter nenne) an den besten Stellen kaum sichtbar, an den meisten gar nicht, während die Bleistiftproben, an dem oberen, dem unteren und beiderseitigen Rändern, an den wellenförmigen Abschnitten vom Reißbrett [1]), mit voller Schärfe kamen. Es hat sich also am Rande der ‚Fettunterlage' mehr oder weichere Farbe angesammelt, als unmittelbar unter der bezeichneten Papierfläche. Webber zeichnete darauf denselben Gegenstand nochmals, aber ganz im contresens und mit vielen Varianten und kräftiger, Nr. 667, 22, 6, und da gelang der Revers vollkommen; doch ist die Umdruckfarbe in diesen ersten Versuchen viel grauer und silbertöniger, der mine de plomb sehr ähnlicher, als die seiner späteren, wo ich besonders auf das Blatt 665, 2, 23, „Der Büffelhirte", welches von ihm mit J. Webber 1792 bezeichnet, also ein Jahr vor seinem Tode in London (1793), verweise, wo die Umdruckfarbe bereits den Ton der feinen romanischen schwarzen Kreide hat." Der Leser hat nun das nötige Material in Händen, um Vergleiche anzustellen und kann selbst beurteilen, inwieweit die ausgelassenen Stellen „unwiderlegbar" beweisen, daß Webbers in Frage stehende Zeichnungen „für den Umdruck gemacht worden sind." Daß die „Bleistiftproben" am Rande nicht das geringste mit der Beweisführung zu thun haben, leuchtet von selbst ein.

Ist schon Herrn Königs Verteidigung, so weit es die Behandlung der Person seines Gegners angeht, nicht zulässig, so ist er doch aber im Technischen noch schlimmer beschlagen. Als Schriftsteller über das soft-ground-Verfahren erwähnt er Stapart, Mairet und Tudot. Stapart hat aber mit soft-ground nicht das mindeste zu thun, — ich habe soeben seine Abhandlung, in der deutschen, 1780 zu Nürnberg erschienenen, Übersetzung, nochmals sorgfältigst durchgelesen, — und Mairet und Tudot haben, so viel ich weiß, nur über Lithographie geschrieben. Sollte ich hierin irren, so werde ich Herrn König für Angabe

1) In dem angeblichen Citat aus seinem Briefe an mich Sp. 395, hat Herr König nicht nur den Stil verbessert, er hat auch „Reißbrett" in „Stein" umgeändert. Im Original steht klar und deutlich „Reißbrett".

der Titel der betreffenden Werke sehr dankbar sein, indem ich eifrigst nach allem suche, was auf diese Dinge Bezug hat. Von E. Tudot, dessen Werke nicht „anfangs dieses Jahrhunderts" sondern 1833 und 1834 erschienen, sei noch bemerkt, daß Engelmann seiner Description, obgleich er anerkennt, daß das Buch einige gute Gedanken enthalte, „zahlreiche Irrtümer" vorwirft.

Um über Herrn Königs Behauptung sich klar zu werden, daß bei dem soft-ground-Verfahren, wie ich es beschrieben habe, „die ganze Ätzung komplett unverständlich gekommen wäre", — denn das ist doch wohl, trotz dem vorhergehenden „nicht", der Sinn des unklaren Passus in Sp. 396, — mag der Leser einfach die Proben ansehen, welche Lalanne in seinem leicht zugänglichen Traité, Taf. 6, gegeben hat.

Die Krone wird aber dem Ganzen aufgesetzt durch die detaillierte Beschreibung des Verfahrens, Sp. 397 und 398, welches Webber zur Ausführung seiner „Lithographien" benutzt haben soll. Angenommen, daß diese Beschreibung richtig sei, so könnte überhaupt von „Umdruck" gar keine Rede mehr sein. Nach Herrn Königs Brief an mich, laut oben citirter Stelle, führte Webber seine Zeichnungen auf einem Reißbrett aus. Nach der neueren Darlegung, Sp. 397, geschah dies hingegen auf dem Stein, auf welchem er das mit fettiger Farbe getränkte Stück Taffet „in strammer Spannung mit Gummi" befestigt hatte. Es würde sich hier also um eine besondere Art und Weise, eine Zeichnung auf Stein auszuführen, handeln, nicht im entferntesten aber um „Umdruck". In welchem Zustande der Stein sich befunden haben müßte, nachdem das mit Farbe gesättigte Stück Taffet tagelang fest darauf gespannt gewesen war, sei nur beiläufig erwähnt. Daß „ein ähnliches Verfahren" in dem Werke Staparts empfohlen sei, wenn auch in noch so primitiver Art, ist unrichtig. Im übrigen aber handelt es sich bei Stapart um Kupfer und nicht um Stein.

Endlich wirft mir Herr König vor, ich habe geurteilt, ohne die Blätter in seinem Besitze gesehen zu haben. Allerdings, aber seine eingehende Beschreibung genügte eben, um seine eigene Hypothese umzustoßen. Er selbst hingegen schloß aus Zeichnungen auf die Existenz von Lithographien, die er nie gesehen hatte. Zwar verweist er jetzt auf sechzehn Blätter in der Albertina, aber in seinem Briefe, datirt 23. Juni 1887, versichert er: „keine, selbst der größeren Staatssammlungen und Hofkabinete, besitzen etwas von ihm, so daß selbst die von Meusel so hoch gepriesenen zwei Blätter auf unserem Kontinent ganz unbekannt sind". Die Bemerkung, die Herr König an die Mitteilung betreffend die Blätter in der Albertina knüpft, ist freilich wiederum derart, daß einem die Lust vergeht, sich auf eine weitere Besprechung einzulassen. Diese Blätter sollen „nach dem von Stapart 1778 herausgegebenen Werkchen „L'art à graver en cuivre avec le pinceau" — die Kunst mit dem Pinsel in Kupfer zu stechen — mit mehreren Steinen in Tusch- und Sepiatönen geistvoll, kühn und fein lavirt" sein. Die Stapartsche „Kunst mit dem Pinsel in Kupfer zu stechen" ist aber weiter nichts als ein Aufrauhen der Platte, in den helleren Tönen durch direkte Einwirkung von Ätzmitteln auf das bloße Kupfer, in den dunkleren mittelst Anwendung eines durchlöcherten Grundes, ist also auf Stein gar nicht anwendbar. Daß hier auch noch Webber so nebenher zum ersten Tondrucker gestempelt wird, darf nach allem, was vorhergegangen ist, kaum wunder nehmen.

Ich habe in der That die Blätter selbst heute noch nicht gesehen, trotz wiederholter Bemühungen. Aber ein Resultat haben diese Bemühungen doch gehabt. Da es sich von selbst versteht, daß Webbers Arbeiten, wenn irgend wo, im British Print Room zu finden sein müssen, so schrieb ich deswegen an Herrn Professor Sidney Colvin, den Vorstand dieses Instituts, und von ihm erhielt ich folgende Antwort: — „John Webber veröffentlichte im Jahre 1788 eine Folge von Radirungen, quer Folio, als Illustrationen zu Cooks letzter Reise. Die große Mehrzahl derselben ist „soft-ground"-Radirung, von dem Künstler selbst zur Veröffentlichung mit der Hand getont. Dieses Tonen (hand-tinting) geschah auf zweierlei Art, um dem Geschmacke der verschiedenen Käufer zu frönen, nämlich in Sepia und Tusche oder in Farbe. Einige der Blätter wurden aber nicht auf diese Weise ausgeführt, sondern sind Radirungen der gewöhnlichen Art auf hartem Grund. Bei diesen werden die Sepia- und Tuschtöne durch Aquatint ersetzt, und zwar wurde die Aquatintirung von M. C. Prestel (wäre also Maria Katharina Prestel, die Frau des Johann Gottlieb) besorgt. Außer dieser Folge sind noch ein oder zwei andere „soft-ground"-Radirungen von der Hand Webbers vorhanden, aber absolut nichts in der Art der Lithographie. Und wie wäre das auch möglich?"

Diese Versicherung des Herrn Prof. Colvin sollte wohl genügen, die Sache zu entscheiden, denn seine Schlußbemerkung ist keineswegs eine petitio principii, wie man vielleicht meinen möchte, sondern einfach die notwendige Folgerung, die aus der Kenntnis der Umstände fließt, welche allein die Erfindung der Lithographie möglich machten und auf die hier näher einzugehen nicht nötig ist. Daß von einer blinden Parteinahme für Senefelder weder bei Herrn Colvin, noch bei mir, die Rede sein kann, braucht eben-

falls nicht betont zu werden. Trotzdem wäre es doch aber sehr wünschenswert, daß sich jemand der Mühe unterziehen möchte, eine Beschreibung der Blätter in der Albertina, nebst genauer Wiedergabe sämtlicher Unterschriften und Bezeichnungen, zu liefern.

Zum Schlusse muß ich noch einen Irrtum berichtigen, in den ich selbst verfallen bin. In meinem ersten Artikel erwähne ich J. W. Tischbein jun. als Arbeiter in „soft-ground“. Als ich das schrieb, hatte ich dessen „Abhandlung“ (Kassel, 1790) noch nicht gelesen. Kurz darauf gelang es mir, ein Exemplar zu erstehen, und ich ersehe daraus, daß seine Blätter das Resultat des von ihm als „Sandmanier“ bezeichneten Verfahrens sind.

Roxbury, 20. April 1888. S. R. Koehler.

Kunstlitteratur und Kunsthandel.

x. — **Meisterholzschnitte aus vier Jahrhunderten.** Unter diesem Titel giebt die bekannte Firma Georg Hirth in München ein neues Werk heraus, dessen erste Lieferung uns vorliegt. Es wird beabsichtigt, die Entwicklung des Facsimile- oder Nachschnittes zu illustriren, während der sogenannte Tonschnitt, wie er heute vorzugsweise geübt wird, ausgeschlossen bleibt. Es sollen demgemäß etwa 200 Blätter in zehn Lieferungen à 1 Mk. 50 gegeben werden, welche alle Wandlungen des Holzschnittes in dieser Begrenzung in charakteristischen Beispielen zur Anschauung bringen sollen. Dabei ist von der Reproduktion allgemein bekannter und bereits mehrfach veröffentlichter Darstellungen abgesehen; Herausgeber, Dr. R. Muther, und Verleger gehen mehr darauf aus, seltene und einzige Blätter nachzubilden. Dies kann man gewiß nur billigen, selbst wenn die Sammlung dann hie und da eine Lücke aufweisen sollte. Zugleich ergeht von der Verlagsbuchhandlung an die Freunde dieser neuen Veröffentlichung die Bitte, ihr mit Beiträgen und Winken zur Hand zu gehen. Den Inhalt der ersten Lieferung bilden 21 Blätter, darunter einige doppelseitige, nämlich: Die heil. Dorothea (v. J. 1410), Krönung Mariä (v. 1420), ein Blatt aus Ketham, Fasciculus de Medicina (Venedig 1493), Der phallische Kultus (Venedig 1499), Der hl. Hieronymus (1503), Himmelfahrt der hl. Magdalena (nach Dürer), Christuskopf (nach Dürer), Altdorfer, Enthauptung Joh. des Täufers, H. Baldung, Adam und Eva, Pyramus und Thisbe nach Aldegrever, Maria und Elisabeth nach Tob. Stimmer, Der verspottete Virgil nach Lucas von Leyden, Der ungläubige Thomas nach Marc. Anton, Tizian, Venus und Amor von Nic. Boldrini, Der Affenlaokoon, angeblich von N. Boldrini, Frau mit Totenschädel, von A. Andreani, nach Casolani (helldunkel), Friede und Ueberfluß von Bart. Coriolano (helldunkel), Galatea von H. Goltzius, Christus und Johannes als Kinder in der Landschaft, nach Rubens, von Chr. Jegher, Susanna im Bade, desgl., Schlußstück aus der illustrirten Ausgabe der Fabeln Lafontaines von J. M. Papillon. Wir werden später auf diese dankenswerte Publikation noch zurückkommen.

Sammlungen und Ausstellungen.

— **Aus London.** In Burlington House in Piccadilly findet gegenwärtig die Kunstausstellung der königl. Akademie statt. 1100 Oelbilder und 400 Aquarelle, das Ergebnis der diesjährigen Einsendungen, vermag nur derjenige zu besichtigen, der in den frühen Morgenstunden kommt; später scheitert jeder Versuch an der Menge, die fast jeden Zoll der zahlreichen Säle bedeckt. Das Hauptbild der Ausstellung ist Alma Tadema's „Rosen des Heliogabalus“, welches der Künstler für die artige Summe von 6000 L. (120 000 Mk.) für den Großkaufherrn Aird auf Bestellung malte. Es stellt den schabernackfrohen römischen Kaiser dar, wie er seine Geladenen von oben her durch einen Regen von Rosenblättern bedecken läßt. Die Gäste sind keine Mißgeburten, wie sie der Kaiser gewöhnlich einlud, um ihnen irgend einen Streich zu spielen, entweder durch den Zusammensturz der Eßtafel oder andere grobe Späße. Sie sehen vielmehr aus wie ehrsame Bürger, die sich in dem Rosenmeer ganz wohl zu fühlen scheinen. Die Rosenblätter sind gemalt, wie sie nur Tadema zu malen versteht, und über Marmor und Bronze braucht man kein Wort zu verlieren. Von den Bildnissen reizt am meisten durch die Neuheit des Gegenstandes das des Fürsten Bismarck von W. B. Richmond. Der Künstler ist nicht der bekannte Akademiker G. Richmond, dessen Bildnisse nach Tausenden zählen, sondern sein Sohn, der natürlich um das Glück, den größten Mann des Jahrhunderts zu malen, aufrichtig beneidet wird. Was Herkomer, Holl, Millais und andere Porträtkünstler aus dem eisernen Kanzler gemacht haben würden, wird vor dem Bilde Richmonds selbst eifrigst erörtert; man gibt aber zu, daß letzterer Thatkraft und Leben glücklich getroffen und wiedergegeben hat, obgleich es den meisten scheint, als ob der Mann von Blut und Eisen, der sich soeben noch gegen die Liebesheirat des Fürsten Alexander mit der Prinzessin Viktoria stemmte, schwerlich so liebenswürdig dreinschauen könne oder dürfe, wie Richmond ihn dargestellt. Von sonstigen Bildnissen bleiben zu erwähnen Holls Gladstone und Lord Spencer; Herkomers Lord Kanzler und schließlich Lord Randolph Churchill, letzteres ein ebenso wenig erbauliches Bild, wie es der Charakter des edlen Lords selbst ist. (Köln. Ztg.)

— **Lehmann-Ausstellung in Hamburg.** In der Kunsthandlung von L. Bock & Sohn in Hamburg hat der früher in Rom, seit einem Jahrzehnt in London lebende und aus Ottensen gebürtige Bildnis- und Geschichtsmaler Rudolf Lehmann eine Ausstellung seiner Werke veranstaltet. Neben einigen etwas altfränkisch behandelten Genrebildern erregt hauptsächlich eine Sammlung von Bildnissen berühmter Männer die allgemeine Aufmerksamkeit. Unter den vierzig außerordentlich scharf gezeichneten Köpfen befinden sich weltliche und geistliche Fürsten, Schriftsteller, Musiker, Maler und Weltmänner. Die Bildnisse sind meistens in den vierziger und fünfziger Jahren auf Studienreisen in Berlin, Weimar, Rom und Helgoland aufgenommen worden. Vor allem interessirt ein Bildnis des Kaisers Friedrich, das im Jahre 1854 in Rom angefertigt wurde. Ganz auffallend ist die Ähnlichkeit mit dem jetzigen Kronprinzen; wäre das Bildnis ohne Unterschrift und Datum, so würde man unbedingt den Kronprinzen Wilhelm in ihm vermuten. Denkwürdig sind die Bildnisse Pius' IX und Antonelli's. Ferner befindet sich ein Bild des Prinzen von Wales aus dem Jahre 1853 in der Ausstellung. Sehr interessant sind die Köpfe von Chopin, Liszt, Meyerbeer (Berlin 1860), Verdi (aus dem Jahre 1882), Ranke, Gervinus, Berthold Auerbach, Fanny Lewald, Rudolf Virchow, Cornelius, Lessing, Overbeck und Ludwig Knaus.

Technisches.

— **Über ein neues graphisches Verfahren** wird in Heft 15 der „Kunst für Alle“ berichtet: Die Kunstanstalt von Dr. E. Albert in München erhielt soeben ein Patent auf ein neues Verfahren der photographischen Ätzung zur Herstellung von Autotypien, bezw. von Platten, die sich für die Buchdruckerpresse eignen. Sie will hierzu einen Stoff verwenden, der wegen seiner großen Widerstandsfähigkeit gegen Säuren in der Photographie längst Anwendung gefunden, nämlich Harz-Chromgelatine. Dr. Albert benutzt hierbei die Eigenschaft der Chromgelatine, durch Belichtung in warmem Wasser unlöslich zu werden, worauf er der Gelatine durch Zusatz eines Harzkörpers in feiner Verteilung und späteres Schmelzen des Harzes die zum Ätzen nötigen Eigenschaften giebt. Die Vorzüge des Verfahrens bestehen in der großen Lichtempfindlichkeit der Harzgelatine, indem die Expositionszeit in der Sonne nur 3, im zerstreuten Lichte höchstens 4—5 Minuten dauert. Auch bewirkt die Übertragung auf Metall eine möglichst große Schärfe und Feinheit der Linien. — Wahrscheinlich ist diese neue Erfindung dem von uns vor mehreren Jahren besprochenen „typographischen Lichtdrucke“ (vgl. Kunstchronik XX, Sp. 109) verwandt.

Vermischte Nachrichten.

— **Das preußische Kultusministerium** veröffentlicht soeben folgende kurzgefaßte Regeln zur Erhaltung von Altertümern. Diese Regeln haben den Zweck, eine Anleitung zu der ersten Behandlung der Altertümer bei der Auffindung derselben zu geben, damit sie nicht von vornherein so sehr beschädigt werden, daß eine spätere Behandlung nicht mehr von Erfolg ist. Sodann sollen sie Vorständen kleiner Lokalsammlungen als Leitfaden dienen, um sich darüber zu unterrichten, wie weit sie ohne Schaden für die ihrer Obhut anvertrauten Altertümer dieselben entweder selbst behandeln können oder bekannten Anstalten bezw. erfahrenen und zuverlässigen Privatpersonen zu dem Zweck übergeben sollen. Holz muß vor zu schnellem Trocknen und Zerreißen an der Luft durch Lagerung in Wasser oder Bedecken mit feuchtem Moor, Rasen, Moos geschützt und zur Beförderung mit einer dicken Schicht von Moos oder Heu umgeben und mit Stroh dicht umwickelt werden. Erhaltung: Tränkung mit einem Gemisch von Petroleum und Anstreicherfirnis unter möglichster Beibehaltung der das Austrocknen aufhaltenden Hüllen. Kleinere Gegenstände werden mit der Harzlösung getränkt oder können auch (aber nicht solche von Eichenholz) in einer starken Alaunlösung gekocht werden. Knochen, Zähne, Hirschhorn, Elfenbein, Koralle dürfen ebenfalls nur ganz allmählich trocknen. Sehr mürbe Stücke sind in der umgebenden Erde zu belassen und erst nach der Erhärtung durch die Tränkung herauszuschälen. Erhaltung: Tränkung mit der Harzlösung. Leder und Gewebe sind ebenfalls nur allmählich zu trocknen. Erhaltung: Tränkung mit der Harzlösung. Wenn sie bereits hart und brüchig sind, mit der Mohnöl-Benzinmischung. Bronze ist höchst vorsichtig zu behandeln, da sie oft sehr mürbe und brüchig ist. Auf Spuren von anhaftendem Holz, Haaren und Geweben ist sorgfältig zu achten, ebenso auf das Vorkommen von Einlagen in Gold, Silber, Knochen, Koralle, Glasfluß (Email), Bernstein. Reinigung durch behutsames Abspülen in lauwarmem Wasser; wenn die Patina fester ist und ersteres nicht genügt, durch Einlegen in Seifenwasser oder sehr dünne Lösung von reiner Pottasche und nachheriges Abspülen in lauwarmem Wasser oder Bürsten mit ganz weichen Bürsten oder Haarpinseln. Erhaltung: Schön grüne, feste Patina erfordert keine weitere Behandlung. Sehr mürbe und lose aufsitzende Patina wird mit der Mohnöl-Benzinmischung und dann mit anfangs weicheren, später mit härteren Bürsten gebürstet. Stücke mit krystallinischer Patina (Salzpatina) müssen in temperirtem Wasser, dem etwas chemisch reine Soda (Natrum carbonicum) zugesetzt ist, ausgelaugt, in reinem lauwarmen Wasser abgebürstet und abgespült und nach dem Trocknen mit der Harzlösung getränkt werden. Einzelne später ausblühende Stellen werden mit dünnem Fischleim oder der Schellacklösung betupft. Gold ist nur von anhaftenden Verunreinigungen durch Abspülen mit lauwarmem Wasser zu reinigen. Silber ist sehr vorsichtig zu behandeln, da es häufig sehr mürbe und brüchig ist. Reinigung wie Bronze. Erhaltung: Feste, noch ganz metallische Stücke sind in dünner Ammoniaklösung zu waschen, dann in lauwarmem Wasser abzuspülen und vorsichtig zu erwärmen, um das Ammoniak wieder zu entfernen. Brüchige Stücke sind nach vorsichtiger Reinigung (Abspülen in lauwarmem Wasser) mit der Harzlösung zu tränken und zu weiterer Behandlung einem erfahrenen Gold- oder Silberarbeiter zu übergeben. Blei und Zinn sehen knochenähnlich, weißlich grau aus und sind meist außerordentlich mürbe und zerbrechlich. Sie sind in warmem Wasser abzuspülen und ganz vorsichtig zu trocknen. Erhaltung: Tränkung mit der Harzlösung. Eisen. Abbröckelnde Eisenteile, wenn es auch nur Rost ist, müssen sorgfältig aufbewahrt und mit Fischleim oder Hausenblase wieder angekittet werden. Vollständig gut erhaltenes Eisen mit schwarzblauem „Edelrost" ist abzuspülen und mit einem die Luft abhaltenden dünnen Ueberzuge (erwärmtes Wachs oder Paraffin in Benzin u. s. w. gelöst) zu versehen. Gerostetes Eisen muß mit Gaze umhüllt und in lauwarmem Wasser, dem etwas chemisch reine Soda (Natrum carbonicum) oder ungelöschter Kalk zugesetzt ist, ausgelaugt werden, bis das täglich zu erneuernde Wasser keinen braunen Niederschlag mehr giebt. Die Gegenstände werden hierauf getrocknet, 6 bis 8 Tage in absoluten Alkohol gelegt und bei gelinder Wärme wieder allmählich getrocknet. Größere Stücke werden alsdann in einer Mischung von Leinöl oder Firnis und Petroleum zu gleichen Teilen, am besten auf dem Wasserbade gekocht oder in erwärmtem Zustande wiederholt mit dieser Mischung getränkt. Kleine Gegenstände dagegen werden mit der Harzlösung getränkt. Zeigen sich Spuren von Einlagen (Tauschirung u. s. w.), so sind die Gegenstände zunächst nur in reinem Wasser auszulaugen und dann einer bewährten Anstalt zur weiteren Behandlung zuzusenden. (Das Römisch-Germanische Museum zu Mainz ist darauf eingerichtet, für andere Anstalten solche Arbeiten zu übernehmen.) Ganz durchgerostete Stücke sind, wenn sie nicht zu bröckelig sind, ebenfalls in Gaze zu hüllen, vorsichtig einige Tage erst in Wasser, später in Alkohol auszulaugen und dann allmählich zu trocknen, die etwa abgebrochenen Teile werden darauf mit Hausenblase oder Fischleim angekittet und die Gegenstände schließlich ebenfalls mit Leinölfirnis und Petroleum oder noch besser mit einer Lösung von gebleichtem Schellack in Alkohol, dem ein ganz geringes Quantum von Ricinusöl zugesetzt ist, getränkt. Drohen dergleichen Stücke schon gleich nach der Auffindung zu zerfallen, so tränke man sie sogleich mit obiger Schellacklösung, hülle sie in Gaze und bewahre sie an einem warmen trockenen Orte auf. Die Tränkung ist dann mehrfach zu wiederholen, auch noch nach längerer Zeit. Thongegenstände werden vorsichtig getrocknet, bis der Thon wieder fest ist, dann mit weichen Stielbürsten abgebürstet, mit reinem Wasser mittels eines Schwammes abgespült, wieder getrocknet und abgebürstet; dabei wird aber sorgfältig auf Bemalung geachtet, damit durch das Abbürsten nicht die etwa zum Vorschein kommenden Erdfarben mit abgebürstet werden. Zum Kitten bedient man sich des Fischleims, am besten des amerikanischen oder des kaltflüssigen Leims, zum Ergänzen und Ausfüllen der Fugen der Steinpappe. Erhaltung: Sehr mürbe Stücke werden mit Belmontylöl getränkt oder in Ermangelung dessen mit der Harzlösung. Die Glättung wird durch Tränkung der Oberfläche mit Mohnöl-Benzinlösung und vorsichtiges Bürsten nach dem Trocknen wieder hervorgerufen, ebenso die farbigen Verzierungen. Glas. Farbiges Glas wird in lauwarmem Wasser vorsichtig abgespült. Erhaltung: Tränkung mit Mohnöl-Benzinlösung, bei starker Verwitterung mit der Harzlösung. Zum Kitten wird Fischleim oder Hausenblase angewandt. Weißes Glas mit irisirender Schicht erfährt, wenn nicht schon gänzlicher Zerfall droht, jetzt gewöhnlich keine Behandlung. Bernstein wird wie Glas behandelt. Hierzu werden noch folgende Vorschriften über die Bereitung der besondern Erhaltungsmittel gegeben. Firnis-Petroleummischung. Bester Anstreicherfirnis, bestes gereinigtes Petroleum zu gleichen Teilen zu mischen. Harzlösung. 15 g Dammarharz werden in 130 g reinsten Benzins gelöst, dieser Lösung ein Gemenge von 20 g gebleichten Mohnöls und 150 g Terpentinspiritus bester Qualität hinzugesetzt. Letzteres Gemenge ist als solches (nicht die Substanzen einzeln) der Lösung hinzuzusetzen. Bei längerem Stehen wird die Lösung dick, sie muß dann zum Gebrauch wieder mit Benzin, dem etwas Terpentinspiritus zugesetzt ist, genügend verdünnt werden. Mohnöl-Benzinmischung. 20 g gebleichten Mohnöls werden mit 270 g besten gereinigten Benzins gemischt. Eisensalben. a. Weißes Wachs wird in Benzin oder Terpentinspiritus gelöst, b. Paraffin wird in Benzin oder Terpentinspiritus gelöst, c. Virginia-Vaseline, d. Belmontylöl (zu haben bei Polborn, Berlin S, Kohlenufer 2), e. Cerotine (zu haben bei Dr. Jacobsen, Berlin N, Sellerstr 26). Schellacklösung. Gebleichter Schellack wird in einer reichlichen Menge Alkohol gelöst und der recht dünnflüssigen Lösung ein ganz geringes Quantum (einige Tropfen) Ricinusöl zugesetzt. Kaltflüssiger Leim ist für Knochen und Thongegenstände als Notbehelf für Fischleim zu verwenden. In eine dünnflüssige warme Lösung Kölner Leim wird etwa das Doppelte ihres Volumens arabisches Gummi eingerührt, bis die Masse die Consistenz des Honigs hat, und dann ein wenig Glycerin zugesetzt. Steinpappe. 500 g kölnischer Leim werden ziemlich dick eingekocht, hierin 3 Bogen starkes weißes Fließpapier oder 4 Bogen weißes Seidenpapier, das vorher in möglichst kleine Stücke zerzupft wird, zerrührt, bis das Ganze einen gleichmäßigen Brei bildet. Man kocht denselben dann gut durch, fügt unter stetem Umrühren und Kneten mittels eines dicken Stabes $2^1/_2$ Kilo recht fein ge-

siebte, trockene Schlemmkreide und, nachdem dieses Gemisch tüchtig durchgearbeitet ist, 80 g Leinöl hinzu, welches ebenfalls durch tüchtiges Kneten wieder gleichmäßig verteilt werden muß. Um das Faulen des Leims zu verzögern, setzt man dem Gemisch zuletzt noch 50 g venetianischen Terpentin zu, doch ist dies nicht grade durchaus erforderlich, tüchtiges gleichmäßiges Durchkneten der Masse ist die Hauptsache.

x. — **Die Friedrich Eggers-Stiftung** ist von ihrem ursprünglichen Bestande von 15000 Mk. auf 24000 Mk. angewachsen. Für das Jahr 1888/89 hat Herr Otto Schulze, Schüler der Unterrichtsanstalt des königl. Kunstgewerbemuseums in Berlin, ein Stipendium von 500 Mk. zu einer Studienreise in Deutschland erhalten. Am 1. April 1889 ist nun wiederum ein Stipendium in gleicher Höhe zu vergeben. Geeignete Bewerber, welche über ihre Befähigung eine Bescheinigung einzureichen haben, müssen sich bis zum 1. Februar 1889 beim Kuratorium der Eggers-Stiftung in Berlin melden. Dasselbe besteht aus den Herren Prof. Dr. M. Lazarus NW. Königsplatz 5 part., F. Schwechten, Regierungsbaumeister, W. Lützowstr. 68 III., Dr. K. Zöllner, Geh. Regierungsrat, W. Matthäikirchstr. 10 III., Ingenieur Heinr. Seidel, W. Am Karlsbade 11 I. und Senator Dr. K. Eggers, W. Am Karlsbade 11 part. In erster Linie wird diesmal eine Bildhauer berücksichtigt, darauf haben der Reihe nach das nächste Anrecht ein Kunstgelehrter, ein Maler, ein Architekt, ein kunstgewerblich thätiger Künstler.

Zwei Bildnisse der Herzogin Katharina zu Sachsen von Lucas Kranach d. ä. In Nr. 15, Sp. 245 ff., cf. Sp. 294, dieses Jahrgangs habe ich die im Nachlasse der Herzogin Katharina zu Sachsen, geb. Herzogin zu Mecklenburg, vorgefundenen Bildwerke aufgezählt und die Darstellungen der Herzogin selbst erwähnt.[1]) Zu zweien der letzteren hat Katharina dem Maler, Lucas Kranach d. ä., gesessen, nämlich zu dem im königl. historischen Museum zu Dresden unter Nr. 1915 aufbewahrten lebensgroßen Bildnis vom Jahre 1514 (Näheres darüber bieten: Gebrüder Erbstein, Das wahre Bildnis Albrecht des Beherzten u. s. w. — 1873 — S. 10 ff.), sowie zu dem leider verschollenen, an welchem derselbe Künstler noch 1529 thätig war. Ein im königl. sächsischen Hauptstaatsarchive (Cop. 95 — sic! — Bl. 165 b) aufbewahrtes Konzept[2]) aus der Kanzlei Herzogs Heinrich des Frommen, Katharina's Gemahl, vom 2. August genannten Jahres giebt darüber Gewißheit. Auf eine an mich ergangene Aufforderung hin teile ich dasselbe hier nachträglich noch mit. Es lautet also:

„An Lucassen Molern zu Wittemberg.

Lieber getrawer. Wir haben dier ungeferlich vor dreyen jaren befolen, uns die hochgeborne fürstinne, frawe Katherina, hertzogin zu Sachsen etc., geborne hertzogin von Meckelnburg etc., unsere freuntliche liebe gemahell, abzucontrafeitten etc., welche contrafectur wir bisher nach nit gesehen adder bekommen: begeren derhalben, das du uns solch gemelt contrafeitbilde (woe es nit albereidt gemolet), dweile du die besoldung albereidt dorauf entpfangen, ... vorfertigest und uns forderlich kegenn Freiberg ..... schickest.“

Dresden. **Theodor Distel.**

Vom Kunstmarkt.

∴ **Die Auktion Eggers in Wien** (25. April u. ff. T.) hat einen glänzenden Verlauf genommen; der Gesamterlös beläuft sich auf 213313 Fl. ö. W. Wir verzeichnen im folgenden die wichtigsten Preise:

A. Oelgemälde:

Nr.		Fl.
1.	A. Achenbach, Strand von Scheveningen (Hr. Joerger in Mannheim)	3700
3.	Ders., desgl.	4100
4.	Ders., Gegend in Westfalen (Hr. Lobmeyr in Wien)	1730
6.	O. Achenbach, Golf von Sorrent	4000
7.	Ders., Villa di Donna Anna	3700
9.	R. Alt, Tempel des Antoninus und der Faustina in Rom (Hr. Baron Königswarter in Wien)	825
11.	C. Becker, Verurteilung eines venetian. Nobile	1250
18.	J. Brandt, Polnische Fuhrwerke	3050
20.	L. Busi, Die Rechtsfrage (Hr. Schwarzmann)	2200
32.	P. J. Clays, Mündung der Schelde (Hr. Baron Wodianer)	1519
34.	T. Conti, Ein herzhafter Zug (Hr. v. Schöller in Wien)	1040
38.	Ch. F. Daubigny, Landschaft	3150
39.	W. Diez, Pferdemarkt in Nürnberg (Hr. Hauschild in Dresden)	6010
43.	E. Fichel, Die Numismatiker (Hr. Gomperz in Brünn)	1620
54.	Gleichen-Rußwurm, Der Rehwechsel	1020
57.	Ed. Hildebrandt, Madura	3985
58.	Ders., Ceylon (Hr. Eugen Miller v. Aichholz)	3200
60.	Ch. E. Jacque, Schafe im Stall	5200
61.	Eug. Jettel, Holländische Flußlandschaft (Fr. Gräfin Marie Sizzo-Noris)	750
63.	R. Jordan, Römischer Milchladen	1120
65.	E. Isabey, Messe	2850
72.	L. Knaus, Die Falschspieler	4510
73.	Ders., Kinderreigen	9000
74.	H. Knorr, Landschaft	1215
76.	E. Kurzbauer, Im Trauerhause (Hr. Kohn in Wien)	14836
78.	C. F. Lessing, Abendlandschaft	635
79.	Ders., Landschaft mit Schmugglern	3120
80.	J. Lies, Im Park	1150
81.	J. B. Madou, Der Raucher	705
82.	H. Makart, Nubische Familie (Fr. Regina Friedländer)	2160
86.	G. Max, Tannhäuser und Venus	5250
88.	L. Munthe, Tauwetter	663
91.	A. v. Pettenkofen, Ungarischer Dorfmarkt	660
92.	Ders., Markt in Szolnok	1400
93.	Ders., Hof eines ungarischen Bauernhauses	1560
94.	Ders., Ungarisches Dorf (Hr. Baron Liebieg)	2960
95.	Ders., Vor der Schmiede (Hr. Lobmeyr)	2950
96.	Ders., Marktplatz in Szolnok	1000
97.	Ders., Beim Stelldichein	2105
99.	Ders., Ungarischer Markt	875
104.	Ders., Alte Bäuerin mit Spinnrocken (Fr. Gräfin Marie Sizzo-Noris)	830
105.	Ders., Ungarischer Geschirrmarkt	1100
107.	Ders., Ungarische Marktleute	1510
109.	Ders., Pferd eines Feldhüters	1000
114.	C. v. Piloty, Bürgermädchen (Hr. Lobmeyr)	1310
119.	T. Schmitson, Dürstende Kühe (Hr. Baron Liebieg)	2305
120.	Ders., Pferdeschwemme	1300
121.	Ders., Die Flößer (Hr. Baron Königswarter)	1680
123.	A. Schreyer, Wallachische Reiter	3000
125.	A. Seitz, Der Wildprethändler (Hr. v. Schöller)	2430
127—130.	A. Stevens, Die Jahreszeiten	4800
134.	H. ten Kate, Der Toast auf das Brautpaar (Hr. Ign. Schwarz)	1595
137.	B. Vautier, Hohe Zeche (Hr. R. Müller)	1610
138.	Ders., Maler auf d. Studienreise (Hr. v. Schöller)	6000
140.	Ch. Verlat, Katze	400
141.	W. Verschuur, Pferde im Stall	1615
143.	F. Vinea, Der Liebling (Hr. Hekscher)	1200
146.	Ders., Italienischer Weinkeller (Fr. Gräfin Marie Sizzo-Noris)	410
148.	F. Waldmüller, Der Bettler	466
150.	Fl. Willems, „Zum Wappen von Flandern“ (Hr. Szent-Ivanyi)	4050
151.	Ders., Die beiden Lieblinge	1910

B. Aquarelle und Zeichnungen:

Nr.		Fl.
168.	O. Achenbach, Feldmesse	381
170.	Jak. Alt, Dom von Zara	210
171.	Ders., Sorrent (Fr. Gräfin Marie Sizzo-Noris)	255
179.	R. Alt, Der Graben in Wien	1605
182.	Ders., Taufers	700

1) Dem nachher angeführten — von 1514 — ist Johannes Schilling an seinem Reformationsdenkmale in Leipzig gefolgt.
2) Dasselbe ist an zwei Stellen mit Seidenpapier ausgebessert.

190. E. Hildebrandt, Landschaft aus Brasilien . . 250
197. L. Passini, Im Frühling 1950

y. Amsler & Ruthardt in Berlin bringen am 5. Juni die Sammlung des verstorbenen Hofmalers Max Mützell heraus, welcher sein Leben lang Blätter von Georg Friedrich Schmidt, G. Edelinck, Ferd. Kobell und Ant. Waterloo sammelte und von diesen Meistern ungewöhnlich reiche Werke zusammengebracht hat. Die Sammlung G. F. Schmidt umfaßt allein 615 Nummern; es sind mitunter neun verschiedene Zustände eines Blattes vorhanden. Außer den genannten enthält die Sammlung auch Blätter anderer Meister des 18. Jahrhunderts; in Summa 1293 Nummern.

x. — **Auktion Bolkow in London.** Am 5. Mai kamen bei Christie, Mansion & Woods 70 moderne Gemälde aus dem Nachlaß des Parlamentsmitgliedes Bolkow, eines geborenen Mecklenburgers, zum öffentlichen Aufstrich und erzielten fast durchweg außergewöhnlich hohe Preise. So wurde bezahlt für L. Knaus, Tasse Kaffee, 819 L.; Troyon, Wasserkarren, 2200 L., ein Bild, welches der Maler selbst für 40 L. verkaufte; Meissonier, Vor dem Wirtshause, 1068 L.; Rosa Bonheur, Rückkehr von der Weide, 2152 L.; Bild eines Hochländers 5827 L.; Collins Kegelschieber 1585 L.; David Cox, Counting the flock, 2079 L.; Goodall, Rebekka am Brunnen, 1522 L.; Landseers Braemar, 5197 L.; Millais Nordwestdurchfahrt, 4200 L.; W. Müller, Alte Gräber in Lykien, 3751 L. Bemerkenswert ist die Preissteigerung der Bilder von Rosa Bonheur, für die von Jahr zu Jahr die Schar der Liebhaber wächst. Der Gesamtertrag der Auktion bezifferte sich auf nahezu anderthalb Millionen Mark, bei einem Durchschnittspreise von nahezu 20000 Mk. für ein Gemälde.

Zeitschriften.

Gazette des Beaux-Arts. Mai.
Fourcaud, François Rude (I). — Molinier, le trésor de Saint-Marc à Venise (II). — Michel, les Van de Velde (II). — Renau, Torcello (dernier article). — de Lostalot, la collection M. S. Goldschmidt.

Mitteilungen des k. k. Österr. Museums für Kunst und Industrie. Heft V.
Die Kaiserin-Maria-Theresia-Ausstellung in Wien. — Die Werkstatt der della Robbia und das Majolikaornament. Von Prof. Dr. Jos. Bayer. — Das Museum in Monaco.

Inserate.

MÜNCHEN.

 **Feierliche Eröffnung** 

der unter dem Protektorate Sr. königlichen Hoheit des Prinz-Regenten Luitpold von Bayern stehenden

Deutsch-nationalen Kunstgewerbe-Ausstellung
am Dienstag den 15. Mai.

III. Internationalen und Jubiläums-Kunst-Ausstellung
am Freitag den 1. Juni.

Kunstausstellungen.

Die vereinigten Kunstvereine des süddeutschen Cyklus in **Regensburg, Augsburg, Ulm, Stuttgart, Heilbronn** am Neckar, **Würzburg, Fürth, Nürnberg, Bamberg** und **Bayreuth** veranstalten auch im Jahre 1888 **gemeinschaftliche permanente Ausstellungen**, unter den bereits bekannten, bei jedem Vereine zu erholenden Bedingungen für die Einsendungen, von welchen hier nur diejenige besonders hervorgehoben wird, daß alle Kunstwerke aus Norddeutschland nach **Bayreuth**, aus Westdeutschland nach **Heilbronn**, diejenigen aus dem Süden und aus München nach **Augsburg**, und diejenigen aus Oesterreich nach **Regensburg** einzusenden sind, und vorstehenden Turnus vor- oder rückwärts zu durchlaufen haben.

Die geehrten Künstler und Künstlerinnen werden daher zu zahlreicher Einsenduug ihrer Kunstwerke mit dem Bemerken eingeladen, vor Einsendung von größeren und wertvolleren Bildern, unter Anzeige ihres Umfanges und Gewichtes, gefällige Anfrage stellen zu wollen; und werden zugleich in Kenntnis gesetzt, daß im Jahr 1886/87 die Ankäufe der Vereine und Privaten ca. 60000 Mark betragen haben.

Regensburg, im Dezember 1887. **Im Namen der sämtlichen Vereine:**

Der Kunstverein Regensburg (unter dem Protektorate Sr. Durchlaucht des Herrn Fürsten Albert von Thurn und Taxis).

Gemälde alter Meister.

Der Unterzeichnete kauft stets hervorragende Originale alter Meister, vorzüglich der niederländischen Schule, vermittelt aufs schnellste und sachverständigste den Verkauf einzelner Werke, wie kompl. Sammlungen und übernimmt Aufträge für alle grösseren Gemäldeauktionen des In- und Auslandes.

Berlin, W., (17)
Potsdamerstrasse 3.
Josef Th. Schall.

Zu verkaufen:

1 Lermolieff, **Die Werke italienischer Meister** in den Galerien von München, Dresden und Berlin, durch

E. A. Seemann in Leipzig.

KUPFERSTICH-AUKTION XXXVII.

DIENSTAG, DEN 5. JUNI

und folgende Tage versteigern wir die berühmte

GEORG FRIEDRICH SCHMIDT-SAMMLUNG

des verstorbenen Hofmalers

HERRN MAX MÜTZELL

ferner aus demselben Nachlasse

ungewöhnlich reiche Werke von

G. EDELINCK, FERDINAND KOBELL, A. WATERLOO

und anderer Meister des XVII. und XVIII. Jahrhunderts.

Kataloge versenden auf Verlangen gratis.

AMSLER & RUTHARDT, Behrenstrasse 29a. BERLIN W.

Verlag v. B. F. Voigt in Weimar.

Farbige Bleiverglasungen

für Profan- u. Kirchenbauten.

Reichhaltige, praktisch gut verwendbare Vorlagen für Architekten und praktische Glaser.

Herausgegeben von

Hermann Kreuzer,
Architekt in Frankfurt a. M.

Erste Sammlung.

Verglasungen für Profanbauten.

10 Tafeln, in reichem Farbendruck. 1888. Folio. Geh. 10 Mark.

Vorrätig in allen Buchhandlungen.

Modellirwachs

empfiehlt die Wachswarenfabrik

Joseph Gürtler,
Düsseldorf. (11)

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von August Pries in Leipzig.

23. Jahrgang. 1887/88.

Kunstchronik

Nr. 33. 24. Mai.

Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

Herausgeber:

Carl v. Lützow und Arthur Pabst
Wien, Theresianumgasse 25. — Köln, Flandrische Straße 14.

Expedition:

Leipzig: E. A. Seemann, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. Kühl, Jägerstr. 73.

Die Kunstchronik erscheint von Oktober bis Ende Juni wöchentlich, im Juli, August und September nur aller 14 Tage und kostet in Verbindung mit dem Kunstgewerbeblatt halbjährlich 6 Mark, ohne dasselbe ganzjährlich 8 Mark. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler in Leipzig, Wien, Berlin, München u. s. w. an.

Die Enthüllung des Maria-Theresia-Denkmals in Wien.

Auf einem der herrlichsten Plätze Wiens, dem Burgthor gegenüber, zwischen den beiden Hofmuseen fand am 13. Mai die feierliche Enthüllung des Maria-Theresia-Denkmals von Prof. Kaspar Zumbusch statt. Ganz Wien war auf den Beinen, die Monarchie hatte ihre glänzendsten Vertreter auf dem Festplatz vereinigt. Auf mächtigen Tribünen hatte die offizielle Welt Platz genommen, die Herren in prunkenden Uniformen, die Damen in ihren eleganten Frühjahrstoiletten wie leichte Flocken, zart getönt, in der farbenstrotzenden Buntheit reicher Kostüme. Und auf dem weiten Plan um das Monument, das jalousieartige Draperien an sechzehn hohen Masten verhüllten, erschienen, geschmackvoll in Gruppen und Zügen verteilt: die Leibgarden, die Zöglinge der Akademien, Knaben und Mädchen aus den Stiftshäusern der großen Kaiserin, Militärs und Deputationen endlich, — sie alle boten dem Auge ein anziehendes Bild, in dem die festlich geschmückten Menschen inmitten der Parkanlagen des Platzes, auf den die Frühjahrssonne herablachte, wie farbenprächtige Ornamente erschienen. Als das kaiserliche Paar unter dem klingenden Spiel der Truppen das Zelt vor dem Denkmal betreten hatte, und bald darauf die Hülle fiel, war der Eindruck des Werkes ein überwältigender. Als eine Erinnerung gleichsam an die glorreiche Vergangenheit Österreichs, ermutigend für die Gegenwart und als Wahrzeichen für die Zukunft, bot es den Blicken sich dar.

Fünfzehn lange Jahre hat Kaspar Zumbusch an dem Werke gearbeitet. Die Aufgabe war keine geringe. Zwischen den mächtigen Museen, über deren langen Fronten schlank emporstrebende Kuppeln sich erheben, mußte ein Monument in kolossalen Verhältnissen erstehen, um zu seinem Rechte zu gelangen. Wie Rauchs Friedrichsdenkmal in Berlin, sollte die große Fürstin, umgeben von den hervorragenden Männern ihrer segensreichen Regierung, in volkstümlichem Sinne zur Darstellung gebracht werden. War man auch hinlänglich vertraut mit der Lösung der einzelnen Aufgaben, wie mit der Komposition des Ganzen, man war doch im höchsten Grade gespannt, wie das vollendete Werk in seinen Verhältnissen, in seinem Stile zu der Umgebung passen würde.

Kaum hatte die Hülle sich zu senken begonnen, da imponirte allen sofort die sitzende Gestalt der Kaiserin, welche von der Höhe eines edelgeformten Thronsessels den weiten Platz beherrschte. Sie hält das Scepter und eine Rolle, die Pragmatische Sanction, in der Linken, die Rechte hat sie wie grüßend zum Volke vorbewegt, und freundlicher Ausdruck belebt ihre Züge[1]). Die Hülle sinkt tiefer, und vier kleine, allegorische Gestalten zu ihren Füßen werden sichtbar: die Gestalten der Weisheit, Beharrlichkeit, Gerechtigkeit und Milde haben sich an den Stufen des Thrones niedergelassen. Diese Frauengestalten, in deren Verkörperung der Künstler alle Freiheit hatte, gehören ohne Zweifel zu dem Besten, was Zumbusch je geschaffen

1) Man vergleiche die Abbildung auf Spalte 529 u. 530.

hat. Es sind energische und doch gefällige Erscheinungen, die bei der Einzelbetrachtung ungemein gewinnen, während es uns scheint, als bliebe ihre äußere Bedeutung am Denkmal hinter ihrer inneren zurück. Hier muten sie uns an wie ornamentale Füllsel, wie verhältnismäßig zu kleine Vermittlerinnen zwischen der thronenden Maria und dem hohen architektonischen Kernbau, dem Postament des Denkmals. Dieses Postament, von quadratischem Grundriß mit vorspringenden Ecken, bildet zwischen korinthischen Säulen an den Seiten vier Nischen und findet in einem mächtigen, ausladenden Architrav eine breite Basis für die sich darüber erhebende sitzende Gestalt. Voluten stellen die Vermittlung zwischen dem etwas steilen Postament und dem weit vorragenden Unterbau her, auf dem die vier Reiterbilder Dauns, Laudons, Wenzel Liechtensteins und Khevenhüllers Aufstellung gefunden haben. Welches Glück, daß die Reiter nicht mehr galoppiren, wie es ursprünglich vom Künstler beabsichtigt war, sie hätten ohne Zweifel den stolzen Mittelbau mitsamt der krönenden Figur auseinander gerissen! Aber auch jetzt, da sich die edlen Rosse Mühe geben, still zu halten, wie es Wachthabenden geziemt, regt sich in manchem Betrachter vielleicht der Wunsch, daß sie fester mit dem Bau verbunden wären; die Silhouette des Ganzen würde unstreitig dadurch geschmeidigere Linien bekommen haben. Zwischen den Reiterfiguren, vor den Reliefs des Postamentes — mit Porträtgestalten hervorragender Zeitgenossen — auf dem vorspringenden Sockel sind noch vier Kolossalstandbilder aufgestellt: Kaunitz, Wenzel Liechtenstein, Haugwitz und Van Swieten. Alle diese verschiedenen Gestalten und Reliefs, sowie die frei im Geiste italienischer Renaissance behandelten Zierglieder, die Friesbänder und Wulste, der Schmuck an den Voluten und Säulen sind in Bronze ausgeführt, die architektonischen Teile des Monumentes im Stile italienischer Hochrenaissance sind grauer Granit und dunkelgrüner Amphibol-Serpentin.

Wenn wir auch einige Fragepunkte angesichts des großartigen Werkes nicht unangedeutet lassen mochten, so bringen wir doch dem Meister gern für sein zu gutem Ende geführtes Werk unsere Huldigung und Bewunderung dar. Mit welchen Schwierigkeiten Zumbusch von Anbeginn an zu kämpfen hatte, erhellt erst, wenn wir uns die Entstehungsgeschichte des Monumentes, die verschiedenen Phasen seiner Entwickelung von dem ersten Entwurfe bis zur schließlichen Herstellung vergegenwärtigen. Und jene Schwierigkeiten hat Zumbusch bis auf Einzelnes in glücklichster Weise gelöst. Sein Werk ist ganz im Sinne der umgebenden Architektur komponirt, es ist klar in der Anordnung und edel in den Formen, und es ist vor allem wahrhaft monumental; ihm wird zum Ruhme der edlen Fürstin wie zum Ruhme des Künstlers die Volkstümlichkeit nicht ausbleiben. Daß die technische Ausführung des Werkes eine vollendete ist, braucht kaum hervorgehoben zu werden, die Kunsterzgießerei Poenningers, aus der die Kaiserin, die Reliefs, der Daun, ferner drei der Standbilder und drei Allegorien hervorgingen, dann die Anstalt Turbains, welche drei Reiterstatuen, den Liechtenstein und eine Allegorie goß, haben ihren guten Anteil an dem Gelingen des Ganzen. Wir erwähnen noch, daß die ornamentalen Details, Schilder, Kapitelle, Friese u. s. w. nach Zeichnungen Hafenauers von Alois Hanusch in vortrefflicher Weise gegossen sind.

R. G.

Der neue Kupferstich nach Leonardo's Abendmahl von Rudolf Stang.

Im Jahre 1875 erzählten die Kunstzeitungen, daß Rudolf Stang, der mit Recht hochgeschätzte Stecher des „Sposalizio", die Wiedergabe des Abendmahls in größtem Maßstabe vorbereite. Die Nachricht stieß bei einigen Kleingläubigen auf ein bedenkliches Kopfschütteln. Bedarf es noch, da wir Morghens Stich besitzen, einer neuen Reproduktion? Ist es nicht eine Tollkühnheit, in einer Zeit, in welcher der ganze Kunstzweig des Kupferstechens auf den Aussterbeetat gesetzt zu sein scheint, sich an eine solche Riesenaufgabe zu wagen? Der Künstler ließ sich gottlob nicht beirren. Er besaß den Mut und die Beharrlichkeit, den einmal gefaßten Plan, allen Hindernissen zum Trotze, durchzuführen. Nach dreizehn Jahren emsiger Arbeit liegt der Stich vollendet vor, ein Ehrendenkmal für den Künstler und eine Herzstärkung für alle, die an der Zukunft des Kupferstiches verzagen wollten. Ein Kunstzweig, welcher so große Aufgaben so vortrefflich löst, braucht nicht die Zukunft zu fürchten. Rudolf Stang liefert den Beweis, daß ein guter Kupferstecher kein bloßer Techniker ist, sondern auch die Fähigkeit feinster künstlerischer Nachempfindung besitzt. So lange sich unsere Kupferstecher die letztere Eigenschaft wahren, bleiben sie vor dem Mitbewerb rein mechanischer Reproduktion geschützt.

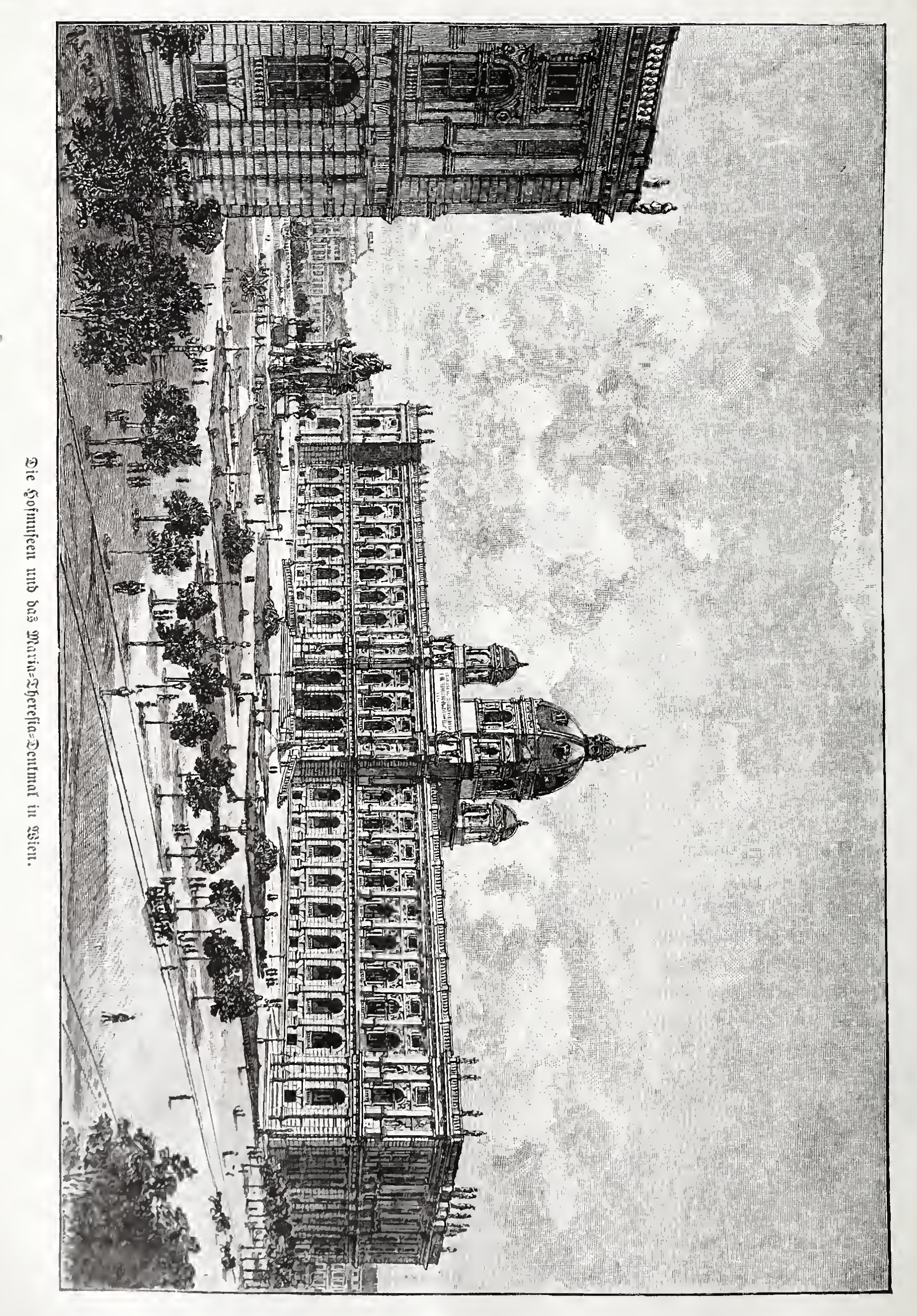
Über das Verhältnis des neuen Stiches zu dem berühmten Morghenschen Blatte wünscht natürlich jeder Kunstfreund zuerst Genaues zu erfahren. Stang ist gewiß der letzte, die Verdienste seines Vorgängers zu unterschätzen. Die Kraft in der Stichelführung, die vollkommene Herrschaft über die Technik, das Wirkungsvolle in der Licht- und Schattenbehandlung, diese Vorzüge wird kein Unbefangener dem alten Meister abstreiten. Wenn sich trotzdem die Überzeugung immer

mehr Bahn gebrochen hat, daß Morghens Stich nicht genüge, nicht den wahren Leonardo uns vor die Augen bringe, so liegt die Hauptschuld an dem Zeichner, welcher Morghen die Vorlage für die Platte lieferte. Matteini hat bekanntlich seine Zeichnung nicht nach der Originalfreske in S. Maria delle Grazie, sondern nach der jetzt in der Brera bewahrten Kopie, welche auf Marco d' Oggionno zurückgeführt wird, gemacht und auch dieser gegenüber sich große Freiheit gestattet. Die Abweichungen der Zeichnung vom Originale gingen natürlich auf Morghens Stich über. Man kann diesem alle erdenklichen Vorzüge einräumen, nur das Eine darf man nicht behaupten, daß er die Schöpfung Leonardo's treu und wahrhaftig widerspiegele. Wir entdecken bei Morghen mannigfache äußere Zuthaten. Ganz überflüssig hat das vor Judas umgestürzte Salzfaß die Phantasie ästhetischer Schöngeister in Wallung gebracht. Auf der Freske ist keine Spur vom Salzfasse vorhanden. Matteini und nach ihm Morghen haben den Ausdruck einzelner Köpfe, die Bewegung einzelner Hände und die Zeichnung der Füße geändert. Sie sind endlich, und das muß besonders betont werden, in den Maßen und in der Beleuchtung vom Originale abgewichen. Auch die größten Bewunderer des Morghenschen Stiches geben zu, daß derselbe als Ganzes betrachtet, den Eindruck des Gedrückten mache. Ganz natürlich, da auf demselben die Decke des Saales viel zu tief herabgezogen ist. Der gleichmäßige Ton der Wände auf dem Stiche besitzt unleugbar etwas Bestrickendes, die Figuren setzen sich hell vom Grunde ab. Der Wahrheit entspricht er aber nicht. Bei Leonardo fällt auf die rechte Wand ein viel stärkeres Licht als auf die linke, erscheint überhaupt das Licht anders verteilt. Haben sich gegenwärtig im Vergleiche zu früheren Zeiten die Ansprüche auf die Treue einer jeden künstlerischen Wiedergabe überhaupt gesteigert, so gilt sie für den Stich des Abendmahls geradezu als Lebensbedingung. Bleiben doch stets weite Kreise der Kunstfreunde auf die Nachbildungen angewiesen, um das im Originale verdorbene Werk zu genießen. Mit Recht hat daher Rudolf Stang von allem Anfange an auf die möglich größte Treue den Hauptnachdruck gelegt und die mühsamsten Studien nicht gescheut, um dieselbe zu erreichen. Stang ist nicht bloß der treffliche Stecher, sondern auch der gewissenhafte Restaurator des Bildes geworden. Zuerst unterwarf er das Original in Mailand der genauesten Prüfung. Die Klagen über den jämmerlichen Zustand des Werkes, welche bereits Vasari vor dreihundert Jahren erhoben hatte, sollen hier nicht erneuert werden. Gewiß, der Anblick der Freske bietet keinen Genuß, enttäuscht anfangs in bitterer Weise den Betrachter.

Es ist aber falsch, wenn man behauptet, daß sich gar nichts mehr an derselben unterscheiden lasse. Das geübte und geschulte Künstlerauge entdeckt noch immer zahlreiche Spuren, welche ihn bei der graphischen Rekonstruktion des Werkes leiten können. Die beste Probe bieten die vor ungefähr 15 Jahren gemachten großen photographischen Aufnahmen. Zunächst sieht das Auge allerdings nichts als schmutzige Flecken, bei weiterer eingehender Prüfung kommen aber doch die Umrisse der Figuren, ganze Teile des Bildes deutlich zum Vorschein.

Dem Studium des Originales dankt Stang die richtigen Maßverhältnisse und die der Wahrheit entsprechende Beleuchtung. Schon dadurch gewinnt sein Blatt einen sehr hohen Wert. Jetzt erst empfängt man den vollen Eindruck von der Schönheit des Raumes, von dem Reichtum der Komposition. Für die Einzelheiten allerdings mußte er sich nach anderen Hilfen umsehen. In erster Linie zog auch Stang die Kopie in der Brera heran. Nur übertriebener Purismus wird daran Anstoß nehmen und den Wert einer Kopie aus alter Zeit, in welcher das Original noch weniger verstümmelt war, leugnen. Wohlgemerkt, stellte Stang an die Kopie nur solche Fragen, welchen gegenüber sich das Original stumm verhält. Dazu gehören z. B. die unteren Teile der Freske, die völlig zerstörten oder doch ganz unkenntlichen Füße Christi und des Bartholomäus (die letzte Figur links). Es ist doch nicht wahrscheinlich, daß ein Kopist, der räumlich und zeitlich Leonardo nahe stand, sich in grober Weise an der Wahrheit versündigt hätte, vielmehr sein Anschluß an das Original glaubwürdig. Jedenfalls gab es kein anderes Auskunftsmittel, wollte nicht Stang in seiner Wiedergabe leere Stellen, förmliche Lücken lassen. Für die Köpfe Christi und der Apostel mußten weiter die Zeichnungen in der Brera und in Weimar um Rat gefragt werden. Sie sind allerdings nicht die Originalzeichnungen Leonardo's, von welchen Lomazzo spricht, nicht einmal Kopien derselben, sondern, wie wenigstens die Weimarer Pastellbilder durch die stets mitgezeichneten Hände der Nachbarapostel deutlich darthun, Studien eines übrigens tüchtigen Künstlers (aus welcher Zeit?) nach dem Gemälde. Aber brauchbare Hilfen bleiben sie dennoch. Nur muß man sie nicht nach den leider weit verbreiteten Nachbildungen Nissens beurteilen. In diesen erscheinen sie durch einen Alt-Düsseldorfer Sirup durchgezogen, ohne Kraft und Mark, weich und süßlich. Hält man die Köpfe mit den photographischen Originalaufnahmen der Freske zusammen, so überzeugt man sich von ihrer großen Treue. Noch niemals war ein Kupferstecher vor eine schwierigere Aufgabe gestellt, als Stang in diesem Falle. Gleichsam aus einzelnen Mosaikwürfeln mußte er das

Bild zusammensetzen, aus den mannigfachsten Quellen seine Anschauungen schöpfen. Um so größere Aner=kennung verdient der Künstler, daß es ihm so trefflich gelungen ist, die Einheit des Werkes zu wahren. Kein einziger Strich erinnert an die mühseligen Vorarbeiten, keine Linie läßt uns merken, daß sie erst nach langem Grübeln und peinlichem Vergleichen gezogen wurde. Erst nachdem Stang seiner Sache vollkommen sicher war, über jede Einzelheit sich Rechenschaft abgelegt hatte, ging er an die Arbeit und ließ an die Stelle des Forschers den ausschließlich fein und frisch nach=empfindenden Künstler treten. Er verbesserte nicht



Die Hofmuseen und das Maria=Theresia=Denkmal in Wien.

allein in vielen Äußerlichkeiten seinen Vorgänger, sondern schuf ein von diesem zwar wesentlich verschiedenes, aber doch durchaus harmonisches Werk.

Zu den wichtigsten Verbesserungen, von der veränderten Zeichnung des Estriches und Tischtuches abgesehen, gehören folgende: der Zipfel des Gewandes des Bartholomäus legt sich über den Stuhl, wodurch die konvexe Linie der Figur wirksam gebrochen wird; der Kopf Christi ist weniger geneigt; die Hand Jakobus des älteren berührt nicht die Schulter des Erlösers; Matthäus zeigt einen bärtigen Kopf, die Hand des Thaddäus ist beschattet, der Mantel des Simon in reichere Falten geworfen. Überhaupt offenbart die Behandlung der Gewänder, des Faltenwurfes bei den meisten Figuren eine merkliche Abweichung von den traditionellen, immer auf Morghen zurückgehenden Darstellungen. Die Hauptsache bleibt aber doch der ganz andere Charakter, welchen auf dem Blatte Stangs das Bild gewinnt. Es erscheint viel malerischer gehalten als im älteren Stiche. Der malerische Charakter wird durch die richtige Beleuchtung und die größere Feinheit des Lufttones bedingt. Weiter überrascht die viel reichere Abstufung in der Zeichnung und im Ausdrucke der Apostelköpfe, welche zwar alle von der gleichen Stimmung erfaßt sind, dieselbe aber je nach der verschiedenen persönlichen Natur verschieden aussprechen. Das eintönig Pathetische, fast Gewaltsame in der Wiedergabe der Empfindungen erscheint



Die Hauptfigur vom Maria-Theresia-Denkmal.

glücklich vermieden. Die malerische Haltung mußte notwendig zu einer größeren Weichheit der Formen führen; doch fehlt es der Wiedergabe weder an Kraft noch an Lebendigkeit. Und da auch der schwierige Druck der Platte, von Hartmann & Beck in Düsseldorf ausgeführt, trefflich gelungen ist, so dürfen wir das Werk Stangs in jeder Hinsicht als ein ausgezeichnetes, der größten Teilnahme und des reichsten Beifalles würdiges begrüßen.

Viele Leser werden gern über die äußeren Schicksale des Meisters etwas Näheres wissen wollen. Rudolf Stang ist 1831 in Düsseldorf geboren und trat, nachdem er eine kurze Zeit in einer lithographischen Werkstatt gearbeitet, im vierzehnten Jahre in die Akademie ein! Unter der Leitung Joseph Kellers machte er seine ersten Studien im Kupferstechen und konnte bereits im sechzehnten Jahre von dem Vereine zur Verbreitung religiöser Bilder in Düsseldorf mit Aufträgen versorgt werden. Die ersten größeren Platten stach er nach der lieblichen Madonna und einer Freske auf Schloß Stolzenfels von Deger, welchen Arbeiten mehrere Goethegestalten nach Kaulbach folgten. Die Meisterschaft erwarb er sich durch den Stich nach Raffaels Sposalizio 1871, worauf er sofort an die Vorarbeiten für Leonardo's Abendmahl ging. Vor vier Jahren empfing er einen Ruf an die Kunstakademie in Amsterdam, wo er seitdem erfolgreich wirkt und besonders um die Wiederbelebung der Radirkunst große Verdienste sich erworben hat. Möchte dem bescheidenen, in aller Stille energisch und kühn schaffenden Meister noch recht lange die sichere Hand, das klare Auge, die feine Kunstempfindung erhalten bleiben. Düsseldorf darf stolz sein auf sein Kind, die ganze deutsche Kunstwelt mit ihm. Der Freude, daß wieder einmal im Fache des Kupferstiches ein gediegenes, groß angelegtes und glänzend ausgeführtes, wahrhaft monumentales Werk geschaffen wurde, wird hoffentlich in weiten Kreisen ein kräftiger Ausdruck gegeben werden.

Anton Springer.

Todesfälle.

⊙ **Der Porträtmaler Adolf Jebens**, ein Schüler der Berliner Akademie und von Delaroche in Paris, ist am 8. Mai zu Berlin im 69. Lebensjahre gestorben. Er war Mitglied der Kaiserlichen Akademie in St. Petersburg.

*** **Der Direktor der schönen Künste in Paris, Castagnary**, welcher sich auch als Kunstschriftsteller bekannt gemacht hat, ist am 11. Mai gestorben.

Preisbewerbungen.

.·. **Der Wettbewerb um den großen Staatspreis für Geschichtsmaler an der Berliner Kunstakademie** ist, wie die „Vossische Zeitung“ mitteilt, auch in diesem Jahre wieder ebenso erfolglos verlaufen wie die beiden letzten Male. Die fünf Teilnehmer, welche die Vorprüfung glücklich überwunden hatten, sind an der Hauptarbeit gescheitert. Die Senatskommission hat beschlossen, keinen einzigen der Bewerber zur Ausführung des Gemäldes zuzulassen. Das diesjährige Thema lautete: „Odysseus vor Nausikaa“. Der eine der Teilnehmer ist bereits Lehrer an einer Hochschule. Die „Post“ bemerkt zu dieser unerfreulichen Erscheinung: „Sollte die Ursache dieser wiederholten Mißerfolge nicht an der gestellten Aufgabe liegen? Weit entfernt, die klassische Bildung zu unterschätzen, sehen wir gleichwohl die Notwendigkeit nicht ein, daß unsere Akademiker und Kunstjünger immer wieder mit Aufgaben geplagt werden, welche ihrem Empfinden und Denken, ja der gesamten Kunstanschauung der Gegenwart völlig fern liegen. Man ist so sehr geneigt, jetzt überall — mit Recht — den nationalen Standpunkt zu betonen. Sollte die Aufgabe für die Bewerber um den großen Staatspreis allein über diesen Standpunkt erhaben sein? Die Akademie ist seit 1870 zweimal reorganisirt worden. Wann wird dieser Zopf fallen?“

Sammlungen und Ausstellungen.

* **Jubiläums-Gewerbeausstellung in Wien.** Die vom niederösterreichischen Gewerbeverein ins Leben gerufene Ausstellung, welche aus Anlaß der Jubiläumsfeier Kaiser Franz Josephs I. in der Praterrotunde stattfindet, wurde im Beisein des Monarchen und des ganzen Hofes am 14. d. M. mit festlichem Gepränge und in Gegenwart eines massenhaft herbeigeströmten Publikums eröffnet. Die Ausstellung vereinigt alle Zweige der großen Industrie, der Kunstindustrie und des Kleingewerbes in reichhaltigster Vertretung und gewährt von der Entwickelung und dem hohen Stande der gewerblichen Thätigkeit in Wien ein wahrhaft glänzendes Bild. Besondere Abteilungen sind dem technischen und gewerblichen Unterrichtswesen gewidmet. Ein spezielles Interesse gewährt u. a. der von der Stadt errichtete Pavillon, in welchem die riesigen Dimensionen der Stadterweiterung Wiens kartographisch ersichtlich gemacht sind. Auf alles wichtige Detail kommen wir zurück.

— **Kunsthistorische Ausstellung in Salzburg.** Im Künstlerhause zu Salzburg veranstaltet der dortige Kunstverein zur Feier des 40jährigen Regierungs-Jubiläums des Kaisers Franz Joseph in der Zeit vom 1. Juli bis 15. September eine kunsthistorische Ausstellung, welche die im Lande und der Stadt Salzburg noch vorfindlichen Gegenstände der Kunst und des Kunstgewerbes vergangener Jahrhunderte umfassen soll. Bei dem großen Reichtume, den Salzburg namentlich in seinen Kirchen und Klöstern an wertvollen alten Kunstwerken besitzt, läßt sich diesem Unternehmen jetzt schon ein gutes Prognostikon stellen, umsomehr als, wie wir hören, sich dasselbe der Gunst der hohen Geistlichkeit, des Unterrichtsministeriums und der Landesregierung zu erfreuen hat.

—n. **Aus Leipzig.** In dem Oberlichtsaale des Kunstvereins hatte kürzlich der hier vielfach beschäftigte Architekt Conrad Weichardt eine große Anzahl Aquarellen, meist Früchte seines letzten, durch Gesundheitsrücksichten gebotenen Aufenthalts in Italien, zur Schau gebracht, die den Künstler in seiner Eigenschaft als Vedutenmaler in der vorteilhaftesten Weise kennen lehrten. Neben einer Anzahl architektonischer Prospekte, unter denen eine Ansicht des Konstantinsbogens (für das Museum angekauft) und des Theaters von Taormina besonders hervorgehoben zu werden verdienen, sah man auch rein landschaftliche Motive von großer Feinheit in der perspektivischen Zeichnung wie in der Wiedergabe der Licht- und Lufterscheinungen des südlichen Himmels, dabei flott und frei hingeschrieben, wie der Augenblick das Bild vor dem Auge des Künstlers erscheinen ließ. Kein Wunder, daß manche dieser Blätter alsbald ihre Liebhaber fanden! Neben solchen rein malerischen Schöpfungen hatte Weichardt auch eine Anzahl architektonischer Entwürfe von zum Teil ausgeführten Landhäusern, städtischen Wohngebäuden und Monumentalbauten ausgestellt, so daß sich annähernd Umfang und Grenze seines Talents ermessen ließ. Offenbar bildet der Villenbau mit der freieren Anordnung vor- und zurückspringender Bauteile die Stärke seiner Kunst, während bei den eine strengere Behandlung erfordernden städtischen Fassaden eine gewisse Trockenheit der Conception auffällt. Der Maler in ihm überwiegt weitaus den Architekten und

jener kann nicht zu Worte kommen, wo es gilt, breite Flächen nach zwecklichen Rücksichten zu gliedern und zusammenzuhalten, es sei denn, daß er sich entschlösse, keck in die Bahn des Barockstils einzulenken.

— **Die Ausstellungen der östlichen Kunstvereine** finden statt: in Breslau vom 2. Dezember bis 13. Januar 1889, in Danzig vom 27. Jan. bis 10. März, in Königsberg vom 24. März bis 5. Mai, in Stettin vom 19 Mai bis 30. Juni 1889, in Görlitz vom 14. Juli bis 11. August 1889, in Posen vom 25. August bis 6. Oktober 1889. Anfragen, die Ausstellung betreffend, sind an den Schriftführer Dr. Friedlaender in Königsberg i/Pr. oder den Geschäftsführer, Kanzler von Holleben, Excellenz, zu richten.

Vermischte Nachrichten.

⁂ **Die Nürnberger Künstlergesellschaft „Klause"** beabsichtigt, wie der „Fränkische Kurier" meldet, dem Bildhauer Adam Krafft, welcher nach der Ueberlieferung 1507 im Hospital zu Schwabach gestorben sein soll, in der dortigen Stadtkirche, welche eines seiner letzten Werke, das aus dem Jahre 1505 stammende Sakramentshäuschen birgt, ein Denkmal in Form eines Steinreliefs zu errichten. Professor Wanderer, der Biograph Adam Kraffts, hat hierzu einen Entwurf gefertigt, der durch den Bildhauer Schönau zur Ausführung kommen soll.

⁂ **Das Eichendorff-Denkmal in Neisse**, der Geburtsstadt des Dichters, ein Werk des Bildhauers Seeger in Breslau, ist am 2. Mai enthüllt worden.

⁂ **Eine Gedenkhalle Kaiser Wilhelms** soll im Stadtpark zu Görlitz errichtet werden. Zur Ausführung des architektonischen Teiles sind 150000 Mk. angesetzt worden. Zur Ausführung des plastischen Schmuckes, welcher in einer überlebensgroßen Marmorstatue des hochseligen Kaisers und in sechs kolossalen Bronzebüsten des Großen Kurfürsten, Friedrichs des Großen, des Kronprinzen Friedrich Wilhelm (jetzigen Kaisers), des Königs von Sachsen, des Prinzen Friedrich Karl und des Großherzogs von Mecklenburg bestehen soll, hat sich der Berliner Bildhauer Erdmann Encke für 50000 Mk. bereit erklärt. Die Halle soll so angelegt werden, daß sie auch zur Aufnahme der städtischen Altertümer- und Kunstsammlungen und zu Kunstausstellungen dienen kann.

⁂ **Ein Cyklus Pfannschmidtscher Zeichnungen, das „Vaterunser"**, ist für die Berliner Nationalgalerie angekauft worden.

Vom Kunstmarkt.

—st. **Kölner Kunstauktionen.** Am 28. Mai eröffnet Lempertz (J. M. Heberle) sein neues großartiges Kunstauktionshaus mit zwei großen Auktionen, welche bis 2. Juni andauern werden. Seit einer Reihe von Jahren sind alle bedeutenderen Versteigerungen deutscher Kunstsammlungen durch Lempertz abgehalten worden, die große Mehrzahl in Köln. Nicht bloß wegen seiner für den Kunstmarkt centralen Lage, welches es für die Händler und Liebhaber aus Deutschland, Frankreich, Belgien, Holland und England leicht erreichbar macht, verdankt Köln einen Kunstmarkt, wie ihn keine zweite Stadt Deutschlands auch nur annähernd kennt; zum nicht geringen Teil ist es ein Verdienst von Heinrich Lempertz diesen Markt an Köln gefesselt und daselbst seßhaft gemacht zu haben. Gute Vorbereitung und Leitung der Auktionen, mit Sachkenntnis und Geschick gearbeitete und gut ausgestattete Kataloge und all die Finessen und Kniffe, eine Versteigerung für alle Teile gewinnbringend, für die Anwesenden amüsant zu machen — das alles ist der Grund, weshalb gerade in Köln die Kunstauktionen in Blüte stehen. Diesem großen Geschäftsbetrieb fehlte bisher ein eigenes Heim, und wenn Herr Lempertz diesem Mangel durch einen glänzenden Neubau abgeholfen hat, so hat er dadurch dem Kunstmarkt nicht nur einen Dienst erwiesen, sondern ihn nur noch fester an seine Firma und Vaterstadt gekettet. Das neue Haus präsentirt sich schon äußerlich glänzend durch eine prunkvolle Sandsteinfassade im Barockstil mit reichem figürlichen Schmuck. Die Disposition der Räume ist derart getroffen, daß ein Korridor vom Eingangsportal direkt zu der durch Oberlicht erleuchteten Auktionshalle führt, welche sich in voller Breite des Hauses quer vor die übrigen Räume legt. Durch ein mächtiges, prächtig ausgestattetes Treppenhaus gelangt man von hier in den großen für Antiquitäten bestimmten Ausstellungssaal, welcher sein Licht von beiden Seiten erhält, während der darüber liegende, durch die erwähnte breite Treppe zugängliche Saal zur Ausstellung von Gemälden bestimmt und mit Oberlicht versehen ist. An das Ausstellungsgebäude, welches in einem Garten steht, schließen sich hinten durch fünf Stockwerke die Lager-, Pack- ꝛc. Räume an. Selbst den weitestgehenden Ansprüchen dürfte diese Anlage vollauf genügen; möge sie nicht bloß dem Besitzer, sondern auch der Kunst von Nutzen und Segen sein! Die beiden Sammlungen, durch deren Versteigerung das Haus eingeweiht werden soll, sind in Norddeutschland wohl nur in den Kreisen der eigentlichen Liebhaber bekannt gewesen. Beide stammen aus Wien. Der Besitzer der ersten war der bekannte Zauberkünstler Compars Herrmann, der auf seinen ausgedehnten Reisen in allen Erdteilen die Sammlung zusammengebracht hat. Dieselbe zeugt von dem feinen Geschmack des Besitzers, der fast nur Stücke bester Qualität kaufte. So finden sich gleich unter den mehr als 70 Majoliken eine ganze Reihe bester Arbeiten aller Fabrikationsstätten; das Hauptstück möchte wohl ein becherartiges Gefäß ganz ungewöhnlicher Form mit herrlichem Rubinlüster von Gubbio sein. Daran reihen sich Porzellane und Fayencen, Glas- und Emailarbeiten. Unter letzteren eine Anzahl schöner mittelalterlicher Stücke in Grubenschmelz und vorzügliches Maleremail von Limoges. Die Bijouterien werden nicht an Qualität, wohl aber an Zahl übertroffen von den Silberarbeiten, unter denen neben kirchlichen Geräten schöne dekorative Stücke des 17. bis 18. Jahrhunderts in übergroßer Zahl vorhanden sind. Unter den Schnitzereien ragt die große Elfenbeinplatte eines Diptychon des 14. Jahrhunderts dadurch hervor, daß sie die alte Färbung in voller Frische zeigt. Ein merkwürdiger Bischofsstab mit Kreidemasse und Farben, 15. Jahrhundert, wohl von einer Figur, ist kürzlich publizirt. Den Beschluß machen Standuhren, Möbel und Geräte. Der Besitzer der zweiten Sammlung, Herr Alexander Scharf in Wien, hat mit großem Geschick und Eifer ganze Serien gewisser Kunstwerke zusammengebracht. Dahin gehören Bijouterien, Dosen, vor allem Uhren jeglicher Art und Form (76 Stück). In diesen Gruppen sind wahre Perlen künstlerischer Leistungen vorhanden, die wohl alle eine Beute der französischen und englischen Händler werden dürften. Ferner finden sich hier eine große Anzahl silberner Gefäße und Geräte des 16. bis 18. Jahrhunderts, Gruppen, Bestecke und Eßgeräte, getriebene Platten und Reliefs, darunter sowohl hervorragend feine als auch dekorative Stücke. Arbeiten in Email, Elfenbein, Bronze, Eisen, figürliche Schnitzereien und Geräte in Holz reihen sich an. Einige wenige aber vorzügliche Majoliken und Palissyarbeiten vertreten die Keramik. Waffen, Miniaturen in Email, Aquarelle auf Elfenbein, eine Anzahl meist kleiner Möbel machen den Schluß.

Inserate.

KUPFERSTICH-AUKTION XXXVII.

DIENSTAG, DEN 5. JUNI

und folgende Tage versteigern wir die berühmte

GEORG FRIEDRICH SCHMIDT-SAMMLUNG

des verstorbenen Hofmalers

HERRN MAX MÜTZELL

ferner aus demselben Nachlasse

ungewöhnlich reiche Werke von

G. EDELINCK, FERDINAND KOBELL, A. WATERLOO

und anderer Meister des XVII. und XVIII. Jahrhunderts.

Kataloge versenden auf Verlangen gratis.

AMSLER & RUTHARDT, Behrenstrasse 29a. **BERLIN W.**

Die „Allgemeine Zeitung"

(mit wissenschaftlicher Beilage und Handelszeitung)

früher in Augsburg erschienen

ist in Deutschland und Oesterreich durch die Postanstalten für 9 Mark vierteljährlich (**6 Mk. für die 2 letzten Monate, 3 Mk. für den letzten Monat des Quartals**) zu beziehen. Preis bei direkter Versendung unter Streifband monatlich 4 Mark (M. 5. 60 für die anderen Länder des Weltpostvereins).

Quartalpreis bei wöchentl. Versendung im Weltpostverein M. 12.

Probenummern nebst neuestem Quartal-Register gratis.

Leitartikel, wissenschaftliche und handelspolitische Aufsätze ꝛc. ꝛc. in Nr. 128 bis 134.

Die Auflösung der spanischen Reformistenpartei. — Frhr. Sigmund v. Pranckh †. — Die geplante Alters- und Invaliditätsversicherung. Von Dr. Albert Schäffle. (III./IV.) — Bulgarien und Polen. (I.) — Zur Frage der Stichwahlen. — Die neue Lagerfestung Erzerum.

Zwei neue deutsche Dante-Uebersetzungen. Von Dr. Scartazzini. — Beduinenleben am Sinai. Von Dr. J. Walther. — Zur Lösung der Platonischen Frage. — Frühlingstage an den lombardischen Seen. (3./4.) — Zum hundertsten Geburtstage Friedrich Rückerts. Von A. Stern. — Der letzte Band des Tagebuches der Brüder Goncourt. Von J. V. Widmann. — Aus den Pistojesischen Bergen. Von Dr. Cl. Schubert. — Wie die Menschen nein sagen. Von R. Kleinpaul. — Die Maria-Theresia-Feier in Wien. (I.)

Die Generalversammlung der englischen Handelskammern. (Schluß.) — Deutscher Handelstag.

Aufträge für Streifbandsendungen an die Expedition in München.

Gemälde alter Meister.

Der Unterzeichnete kauft stets hervorragende Originale alter Meister, vorzüglich der niederländischen Schule, vermittelt aufs schnellste und sachverständigste den Verkauf einzelner Werke, wie kompl. Sammlungen und übernimmt Aufträge für alle grösseren Gemäldeauktionen des In- und Auslandes.

Berlin, W.,
Potsdamerstrasse 3. **Josef Th. Schall.** (18)

Gemäldesaal in Frankfurt a. M.

Ausstellungen und Auktionen von Gemälden, Antiquitäten und Kunstgegenständen.

Kataloge auf Wunsch gratis und franko durch

Rudolf Bangel in Frankfurt a. M.

Kunst-Auktionsgeschäft gegr. 1869. (17)

Verlag v. B. F. Voigt in Weimar.

Farbige Bleiverglasungen

für Profan- u. Kirchenbauten.

Reichhaltige, praktisch gut verwendbare Vorlagen für Architekten und praktische Glaser.

Herausgegeben von

Hermann Kreuzer,
Architekt in Frankfurt a. M.

Erste Sammlung.

Verglasungen für Profanbauten.

10 Tafeln, in reichem Farbendruck

1888. Folio. Geh. 10 Mark.

Vorrätig in allen Buchhandlungen.

Grosse

Kölner Kunstauktion.

1. Die nachgelassenen Kunstsammlungen des Herrn

Professor Compars Herrmann in Wien

Majoliken, Porzellane und Fayencen, Glas, Bijouterien, Arbeiten in Silber, Emaillen, Sculpturen in Elfenbein, Holz und Stein, Tapisserien, Uhren, Möbel, Gemälde älterer und moderner Meister, Aquarellen, etc. etc. 351 Nummern.

Versteigerung zu Köln, den 28. und 29. Mai 1888 im eigenen **neuerbauten Auktionslokale,** Breitestrasse 125—127.

2. Die Kunstsammlungen des Herrn

Alexander Scharf in Wien

Arbeiten in Silber, Bijouterien, Dosen, Arbeiten in Elfenbein und Email, Arbeiten in Bronze, Messing, Eisen, Uhren (64 Nrs.), Arbeiten in Stein, Holz, Leder etc., Waffen, Majoliken, Miniaturen, Möbel etc. etc. 707 Nummern.

Versteigerung zu Köln den 30. Mai bis 2. Juni 1888 ebenda.

Preis jedes Kataloges mit über 20 Photographien 5 Mark.

J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne) **in Köln.**

Der Liller Mädchenkopf

(Tête de cire du temps de Raffael),

in Wachs farbig und getreu dem Original im Museum Wicar zu Lille nachgebildete Büste.

Vergl. Zeitschr. f. bild. Kunst Jahrg. 21. Heft 1.

Höhe 50 cm. Preis M. 50. Verpackung M. 3.

Zu beziehen von

Fritz Gurlitt, Kunsthandlung, Berlin, W. 29 Behrenstrasse.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von August Pries in Leipzig.

23. Jahrgang. 1887/88.

Kunstchronik

Nr. 34. 31. Mai.

Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

Herausgeber:

Carl v. Lützow und Arthur Pabst

Wien, Theresianumgasse 25. — Köln, Flandrische Straße 14.

Expedition:

Leipzig: E. A. Seemann, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. Kühl, Jägerstr. 73.

Die Kunstchronik erscheint von Oktober bis Ende Juni wöchentlich, im Juli, August und September nur aller 14 Tage und kostet in Verbindung mit dem Kunstgewerbeblatt halbjährlich 6 Mark, ohne dasselbe ganzjährlich 8 Mark. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler in Leipzig, Wien, Berlin, München u. s. w. an.

Die französische Gemäldeausstellung zu St. Petersburg.

L'art n'a pas de patrie, sagte einmal Victor Hugo irgendwo. Die Kunst ist international und hat ihrem Wesen nach mit der Politik nichts zu thun.

Daß dem nicht überall und nicht immer so ist, davon hat sich der Petersburger überzeugen können, gelegentlich der dieser Tage geschlossenen Ausstellung französischer Bilder der in gewisser Beziehung interessantesten unter den vielen Kunstausstellungen, die uns der hinter uns liegende Winter gebracht hat.

Man kennt die Sympathie, die heute zwischen der russischen und französischen Gesellschaft besteht, eine Sympathie und eine Freundschaft, die bei jeder Gelegenheit von der Presse beider Länder nach Kräften genährt und gepflegt werden, wenn sie nicht dieser gar überhaupt ihre heute so lebhafte Bethätigung verdanken. Phrygische Mütze und Zarenscepter sollten schlecht zu einander stimmen und der rationalistische Atheismus und die starre Orthodoxie haben nichts mit einander zu thun, aber dennoch steht der Kultus der französisch-russischen Freundschaft namentlich seit den Tagen eines Skobelew und Déroulède in schönster, sich immer üppiger entfaltender Blüte.

Warum? — Das können wir natürlich hier ebensowenig untersuchen, wie uns mit der Schilderung all der verschiedenen Dinge befassen, in denen er sich bethätigt. Hat er doch schon zur Begründung einer besonderen Revue franco-russe geführt; ist doch alles Russische heute in Paris moderner fast, als hier allzeit das Französische war; hat doch Zola's letzter Roman „La Terre", hier mehr Bewunderer (!) gefunden, als in der Heimat des Vaters des modernen Naturalismus, wie umgekehrt des Grafen Leo Tolstoi Drama „Die Macht der Finsternis" an der Seine noch viel mehr von sich hat reden machen, als an der Newa . . .

Genug — zu den Dingen, die in der Pyramide russisch-französischer Freundschaftsversicherungen der Presse beider Länder eine große Rolle gespielt haben, gehört nunmehr auch die in Rede stehende Ausstellung . . . . .

Alljährlich im Frühling veranstaltet das Curatorium der Schwesterschaft vom „Roten Kreuze" zum Besten seines Fonds fashionable Bazars und Kirmesse, Monstrekonzerte u. dgl. Vor zwei Jahren z. B. war der Wiener Walzerkönig Johann Strauß der Lockvogel dieser philanthropischen Festlichkeit; im vorigen Jahre diente St. Saens als great attraction, umgeben von einigen anderen namhaften Pariser Tonkünstlern; in diesem Jahre — nun, in diesem Jahre wollte man an Stelle französischer Musik französische Malkunst setzen und sollte sie den Köder bilden zum Besten eines Wohlthätigkeitszweckes, der geschickt auf den Saiten nationaler, oder richtiger, tendenziöser Neigungen und politischer Sympathien herumzuklimpern weiß.

Übrigens hat das „Rote Kreuz" selbst nicht die Initiative ergriffen, sondern das that, wie im vorigen Jahr, ein findiger Impresario der Philanthropie, der für eigene Rechnung und Gefahr das ganze Arrange-

ment übernahm und sich mit einer Tantième vom Nettoertrage zufrieden gab.

Daß der Mann auf seine Kosten zu kommen suchte, das verstand sich von selbst, und einen willkommenen Kompagnon fand er in der beiderseitigen, namentlich aber in unserer Presse, die somit eine neue Gelegenheit hatte, in jenem Kultus „zu machen".

War das ein Gerede von Weihnachten an schon! Es wurde gehörig auf der Lärmtrommel der Sensation gerasselt und eifrig in die Posaune der Reklame gestoßen. In unserer Boulevardpresse — denn haben wir auch keine Boulevards, so besitzen wir doch eine Boulevardpresse — wurden gewaltige Worte laut, große Namen genannt, goldene Berge versprochen. Nichts fehlte als eben bloß das „kulturhistorische Ereignis" selbst, die — wie es hieß — „für die Entwickelung russischer Kunst Epoche machende" Ausstellung.

Inzwischen hatte man sich durch Vermittelung der hiesigen Botschaft der Republik mit dem Ministerium der schönen Künste in Paris in Relation gesetzt. Dort bildete sich ein Ausstellungskomitee aus den berühmten Künstlern Meissonier, Bouguereau, P. Laurens, C. Duran, Gérôme, Bonnat und Detaille, die den ganz in Paris lebenden russischen Marinemaler Professor Bogoljubow mit zur Sache herangezogen. Es war das keine Jury, sondern eben ein Komitee, das sich mit der Sammlung der Bilder befaßte, da der unkundige Kommissionär selbst nichts von der Kunst verstand.

Und endlich war die ganze Kollektion glücklich beisammen und in Petersburg, und die Ausstellung konnte mit gewaltigem Pomp eröffnet werden und — und la montagne en travail enfanta une souris.

Lag's nun daran, daß wieder einmal mehr Geschrei gemacht worden, als es Wolle gab, oder dachten jene Träger hochtönender Namen, daß für ces chers Russes das Erste-Beste gerade gut genug sein werde: allerhand Skizzen und Studien, Duplikate, Geschenke, die die Künstler sich unter einander gemacht, in den letzten „Salons" unverkauft Gebliebenes — jedenfalls war es kein „kulturhistorisches Ereignis", mit dem wir es zu thun hatten, war die Enttäuschung eine allgemeine und das Resultat in materieller Hinsicht ein so dürftiges, daß, trotz der exorbitanten Entreepreise erst am Tage des anfänglichen Schlußtermins man auf die Kosten kam und infolgedessen nach der Karwoche die Ausstellung für einige Tage aufs neue eröffnet werden mußte.

Nahm sich das alles recht tragisch aus, so war dagegen das Gebaren der Presse recht komisch: sie zog eine Grimasse und machte das „Tamtam" von vorerst nunmehr durch oft unmotivirtes Herunterreißen wieder matt. Es fielen sogar Worte, wie „vorteilhafte Affaire" für die französischen Kunstbrüder zum Schrecken der einheimischen Maler, die sowieso in diesem Jahre über „flauen Absatz" wehklagten; es wurde von „unnützer Konkurrenz" gesprochen, von „Suffisance" u. s. w. Unser französisches Tagesblatt trat für die Künstler vom Seinestrand ein und suchte sie als die liebenswürdigsten, selbstlosesten Freunde des russischen Volks hinzustellen; das „Rote Kreuz" legte sich ins Mittel und kanzelte unberufene Kritiker und schmähsüchtige Reporter ab und versicherte aufs neue, daß die französischen Künstler „lediglich ihre Sympathie für Rußland hätten bezeugen wollen" und daß sie jetzt keine besseren Sachen zur Disposition gehabt und bloß auf Wunsch der Unternehmer die Ausstellung nicht bis zum Herbst vertagt hätten; und endlich fühlte sich gar eine ganze Reihe unserer namhaftesten Künstler, die zudem zum größesten Teil seiner Zeit in Paris gearbeitet und, wie von anderer Seite, hoffentlich mehr bissig als begründet, behauptet ward, sich dort den Markt nicht verderben wollten — ebenfalls veranlaßt, zu protestiren gegen Verketzerung französischer Kunst und gegen die Insinuationen von Konkurrenzneid rc. und brachten ihre Gefühle des „Dankes und der Bewunderung" in offenen Zuschriften an verschiedene russische und französische Redaktionen zum Ausdruck, während der Auktionator die Bilder schließlich doch an den meistbietenden Mann zu bringen suchte, zu Preisen, die gegen die anfänglich im Katalog aufgeführten oft um mehr als 50 Prozent herabgesetzt waren; was immerhin nicht viel sagen will, wenn man bedenkt, daß jene Preise zuerst zwischen 6000 und 125000 Frs. schwankten!..

Doch lassen wir diese äußere Seite der denkwürdigen, wie wir sahen, in Wahrheit tragi-komischen Ausstellung; wenden wir uns ab von diesem häßlichen Wirrsal von Insinuationen und Kunstgenuß, tendenziöser Sympathie und schönthuerischer Bescheidenheit und sehen wir uns lieber die Ausstellung selbst etwas an.

Wenn es erst hieß, daß sie eine allgemeine Enttäuschung hervorrief, so bezieht sich das nicht auf die französische Kunst als solche, mit der man hier ja vielfach gut bekannt ist; in unseren öffentlichen und Privatgalerien und Kunsthandlungen sind die bedeutendsten der modernen Pariser Meister zahlreich und sehr gut vertreten und auch in Paris selbst hatten viele der Besucher der Ausstellung wiederholt Studien machen können.

Also der französischen Kunst selbst geschah, wenigstens in den Augen der Kunstkenner und Kunstfreunde — und die große Masse blieb ja der Ausstellung sowieso fern, — kein allzu großer Abbruch, denn eine

Ausstellung, in der Namen, wie z. B. Cabanel, Benjamin Constant, Chaplin, Courbet, C. Duran, die beiden Rousseau, B. Lepage, Aimé Morot, Guillemet, Yon, Diaz, Th. Weber, Duez, Adrien Moreau, auch Kaemmerer, J. Geoffrey und viele andere ganz fehlten, in der Künstler ersten Ranges, wie Meissonier, Rochegrosse, Lefebvre, Henner, Gérôme, Dupré, Puvis de Chavannes so dürftig vertreten waren, wie hier — eine solche Ausstellung durfte doch wohl nicht gut prätendiren, die hochgepriesene, zumal bei uns so sehr bewunderte moderne französische Malerei würdig und ausgiebig zu repräsentiren... Man konnte nur immer wieder glauben, daß man in Paris plötzlich sehr viel an nationaler Eitelkeit verloren haben müsse, wenn man sich mit dieser so frappant den Stempel des Zufälligen tragenden Kollektion Genüge gethan zu haben wähnte, oder aber, daß man dort uns — für Stümper und Einfaltspinsel halte.

Die Enttäuschung bezog sich also nur auf die durch allzu eifriges Reporter-Gebimmel in uns geweckten Erwartungen. — War man aber einmal darüber hinweggekommen, vertiefte man sich an der Hand des sorgfältig redigirten Katalogs, der außer den Preisen der einzelnen Bilder gewissenhaft auch alle Medaillen, Ehrendiplome und Orden aufführte, in deren Besitz ihre glücklichen Maler sind, vertiefte man sich an der Hand des Katalogs in die ausgestellten Bilder und Kartons, so konnte man trotz alledem viel Interessantes und Lehrreiches entdecken; denn an und für sich gewährten einem 117 Gemälde, Skizzen und Studien und 65 Zeichnungen immerhin doch einen gewissen Einblick in die Eigenart der Künstler, die sie geliefert.

Man konnte sich davon überzeugen, daß die Franzosen in der That über eine staunenswerte, glänzende Technik verfügen, die oft mit den kleinsten Mitteln die größesten Effekte zu erzielen weiß und von der unsere Maler noch vieles lernen können; man konnte sich davon überzeugen, daß sie koloristisch sehr reich veranlagt sind und oft der Farbenreiz allein uns für alles übrige eines Bildes schadlos zu halten vermag, daß sie wirklich zu zeichnen gelernt haben, nicht bloß dort, wo sie für Illustrationszwecke arbeiten, wie J. P. Laurens (der sonst nur noch mit seinem bekannten, im Besitz von Tretjakow in Moskau befindlichen Gemälde „Die letzten Augenblicke Kaiser Maximilians von Mexiko" vertreten war) in seinen ungemein phantasiereichen und wirkungsvollen Kompositionen zu Thierry's Geschichte der Greuelthaten der Merowinger, oder wie der elegante Merson in seinen feinen Zeichnungen zu Gautiers Werk „La chevalerie" — sondern überhaupt fast durchweg und selbst dann, wenn das, was sich in der Nähe als ein Klecks ausnimmt, aus der Ferne sich als eine Tier- oder Menschengestalt entpuppt, als ein Antlitz ꝛc., wie das bei dem impressionalistischen Landschafts- und Genremaler Ziem oder bei dem klassischen Porträt- und Historienmaler Bonnat, in diesem Fall bei seinen prächtigen „Arabischen Scheiks", zu konstatiren war. Man konnte ferner bemerken, daß die Franzosen ihre eigenartige Ästhetik haben, in der dem Geschmacklosen, Barocken und absolut Häßlichen ein großer Platz eingeräumt ist, wie das z. B. die an die japanische Malweise gemahnende, schwindsüchtige Farbenkleckserei in einem großen wunderlichen Ave Maria getauften Gemälde von Doucet, der andererseits aber auch ein vielbewundertes Porträt ausgestellt hatte, oder des auch in Paris viel angegriffenen, enragirten, hyper-impressionalistischen Reflexmalers Besnard schauderhafte femme nue qui se chauffe, und andere Bilder, darunter auch eines von dem sonst doch meist recht interessanten Rochegrosse, bewiesen. Endlich wurde man aufs neue gewahr, daß sie an einer oft verblüffenden Ideenarmut und Vertiefungsunfähigkeit leiden, welche an Stelle des Erhabenen und Großartigen mitunter byzantinische Starrheit und Steifheit hervorbringt, wie bei der „Maria Magdalena" von Puvis de Chavannes, dem einzigen Bilde, mit dem der berühmte Allegorienmaler im großen Stil vertreten war; oder das Phrasenhafte und die Pose, wie bei G. Bertrands hochpatriotischem, sterbenden „Fahnenträger". An die Stelle des Gemütvollen tritt das Sensationelle und Tendenziöse, wie bei Tattegrains „Bombardement", das uns das von den Preußen bombardirte Interieur eine Bourgeoiswohnung zeigt, in deren Mitte eine alte Frau auf dem Boden in ihrem Blute schwimmt; an die Stelle des Poetischen und Anmutigen und Stimmungsvollen — das realistisch Alltägliche und naturalistisch Protokollarische, wie bei manchem Landschaftsbilde. Die Landschaftsmaler waren, obwohl sich unter ihnen Dupré, Lansyer, Ziem, Harpignies, auch Curzon (gleich Français unverkennbar Corotschen Einfluß zeigend) befanden, im ganzen am allerschwächsten vertreten.

Besser war das Genre weggekommen, auf welchem Gebiet man u. a. schönen Sachen von Bouguereau, dem zierlichen farbenprächtigen Amorettenmaler, den fesselnden Koloristen Flameng und Delort, dem künstlerisch realistischen Wencker, dem sozusagen Lokalfeuilletons mit dem Pinsel schreibenden Béraud (ein Petersburger von Geburt), natürlich auch von Breton, dem elegischen Maler nordfranzösischen Bauernlebens, von den beiden Feyen, den Rhapsoden des Fischerlebens am Canal la Manche begegnete. Auch die Schlachtenmaler Meissonier, Detaille, Berne-Bellecour waren vorhanden, aber gerade von ihnen

auch hat man hier schon Bedeutenderes zu sehen bekommen. Detaille hatte wieder einmal eines seiner Salut aux blessés, wenn ich nicht irre, die dritte Variation dieses dankbaren Thema's und dabei gar eigentlich nur eine Skizze, geschickt.

Vortrefflich und sehr zahlreich waren aber die Porträts, die aufs neue bewiesen, daß die Franzosen auf diesem Gebiete der Malerei an der Spitze aller Künstlernationen einherschreiten. Welche Kraft, welch' lebendiger Ausdruck, welch' ein Geschmack und welche Eleganz in Arrangement und Kolorit in all den Porträts und Studienköpfen, in dieser langen Reihe von Bildnissen tapferer Generale, berühmter Staatsmänner, Gelehrten, Künstler, schöner Frauen, wie sie Bonnat, Nélie Jacquemart, Machard, Delaunay, Lefebvre, Wencker, Thirion, Sain ausgestellt hatten! — Da hatte man eitel Freude und Genuß davon.

Und das Resultat des Ganzen? Ich wiederhole: die Sache war doch recht interessant — und zwar, wie wir sehen, nach vielen Seiten hin — und mitunter sehr lehrreich!

St. Petersburg, Mitte Mai 1888.

J. Norden.

Kunstlitteratur und Kunsthandel.

Zeitschrift für christliche Kunst. Herausgegeben von Alexander Schnütgen, Domkapitular in Köln. Düsseldorf, L. Schwann. Jährl. 12 Hefte mit Text, Illustrationen und Tafeln. Preis pro Jahrgang 10 Mark.

Das neue Unternehmen einer illustrirten Zeitschrift, „welche die Fragen der Kunst im christlichen Sinne behandelt," dürfen wir auch an dieser Stelle willkommen heißen. Kunst und Kirche können dabei nur gewinnen. Uns ist es hier um die erstere zu thun, — die allerdings, soweit sie die Kirche angeht, vielfach recht im argen liegt. Um eine solche Zeitschrift sofort lebensfähig zu machen, hat sich unter Vorsitz des feinsinnigen Kunstfreundes und Kenners Freiherrn Cl. v. Heeremann eine „Vereinigung zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst" gebildet, welche durch Ausgabe von Patronatscheinen, die finanzielle Basis für ein würdiges Erscheinen geschaffen hat. Der Vorstand dieser Vereinigung zählt unter seinen 24 Mitgliedern außer einer Anzahl Laien die hervorragendsten Kunstgelehrten und Kenner des katholischen Deutschland. In der Person des Domkapitulars Schnütgen zu Köln, unseres verehrten Mitarbeiters, wurde als Herausgeber eine Kraft gewonnen, welche nach allen Richtungen hin ein glückliches Gelingen des Unternehmens gewährleistet. In einem einleitenden Artikel der (am 10. April) ausgegebenen ersten Nummer spricht sich der Herausgeber eingehend über die Anlage des Blattes und die Grundsätze aus, nach denen er es zu leiten gedenkt. Die Zeitschrift wendet sich an Klerus und Laien: ersterem wird die „verantwortungsvolle Obliegenheit des Schutzes und der Erhaltung" der Kunstwerke und Anschaffungen zu Gemüte geführt. Es ist dies sehr wichtig, insofern lediglich die Kenntnis und Wertschätzung der der Obhut der Geistlichen anvertrauten Kunstwerke letztere vor Verschleuderung, Zerstörung oder, was leider noch nicht häufig geschieht, vor Verderben durch ungeschickte Restauration sichern kann. Wenn die Zeitschrift dies Ziel, also Erhaltung und Rettung alter Kunstwerke durch Erziehung in erster Linie des Klerus erreicht, dann wird sie sich wärmsten Dank aller Kreise und bleibendes Verdienst erwerben. Hocherfreulich ist es dabei, daß der Erhaltung und stilgemäßen Herstellung der Kunstwerke aller Epochen, „sofern ihnen eine künstlerische oder geschichtliche Bedeutung zukommt", das Wort geredet wird. Es wird dadurch direkt der namentlich in kirchlichen Kreisen noch so viel verbreiteten Meinung entgegengetreten, daß alle wahrhaft kirchlichen Gebäude, Geräte rc. den gotischen Stil zeigen müßten, ein Glaube, der oft genug dazu geführt hat, die kostbarsten Einrichtungen von Kirchen des 16.—18. Jahrhunderts zu zerstören, nur weil das Kirchengebäude einmal gotisch war. Wird so die Gleichberechtigung der kirchlichen Kunstwerke aller Zeiten recht hervorgehoben, so werden dieselben auch ausübenden Künstlern als Muster empfohlen; es wird betont, daß das Studium der alten Arbeiten das beste Mittel sei, zu im Sinne der Kirche stilvollen Arbeiten zu gelangen zugleich auch um vor Abwegen zu schützen. Denn die Zeitschrift will nicht bloß den Anforderungen der Wissenschaft Genüge leisten, sie will in erster Linie der Praxis dienen und „den ausübenden Künstlern zu einer Führerin und Beraterin werden." Damit tritt sie in den Dienst des modernen Kunsthandwerks. Wie aber eine gesunde Entwicklung dieses letzteren nicht denkbar und möglich ist, ohne das wachsende Verständnis des kaufenden Publikums, so wendet sich die Zeitschrift an alle Freunde der Kunst, an die weitesten Kreise der Gebildeten. Allen sollen ihre Unterweisungen von Nutzen sein, allen will sie den richtigen Weg zeigen. Und so will sie nicht bloß kirchlicher Kunst dienen, sondern auch der profanen nützlich sein; was echt und wahr ist in Stoff und Ausführung, will sie befürworten auf allen Gebieten. Es ist ein stolzes und weit ausholendes Programm, nach dem die neue Zeitschrift zu arbeiten gedenkt. Wünschen wir ihr Glück, um es ganz zu erfüllen! Die beiden bis jetzt erschienenen Hefte zeigen, daß es dem Herausgeber ernst ist mit seiner Aufgabe. Beide enthalten wertvolle Beiträge zur Geschichte der Kunst und des Kunsthandwerks; letzterem ist dabei der größere Anteil in Wort und Bild zugefallen. Die Chronik wird unter den Zeitschriften regelmäßig den Inhalt der Hefte bringen, deren Studium wir unsern Lesern warm ans Herz legen möchten. Die Ausstattung ist würdig und vornehm; die Beilagen in Lichtdruck sind klar und scharf, so daß sie ihre vornehmste Aufgabe, als Vorbilder zu dienen wohl erfüllen werden.

Preisverteilungen.

*** **In der Wettbewerbung zur Wiederherstellung des Bremer Domes** hat das Preisgericht den ersten Preis von 4000 Mark dem Bauinspektor Salzmann in Marienwerder zuerkannt. Der zweite Preis von 2500 Mark ist dem Professor Schäfer und dem Regierungs-Baumeister Hartung in Berlin-Charlottenburg, der dritte Preis von 1500 Mark den Architekten Bummerstedt und Berger in Bremen bezw. Wiesbaden zugesprochen worden.

Personalnachrichten.

x. — **Direktor Dr. Dohme** in Berlin hat den Charakter eines Geheimen Regierungsrats mit dem Range eines Rates dritter Klasse erhalten.

Sammlungen und Ausstellungen.

*** **Das Museum Filangieri in Neapel**, welches die überaus reichen Sammlungen enthält, die Gaetano Filangieri, Prinz von Satriano, im Jahre 1883 der Stadt Neapel geschenkt und in dem ihm von der Stadt überwiesenen Palast Como zur Aufstellung gebracht hat, soll, wie der „Vossischen Zeitung" geschrieben wird, demnächst eröffnet werden. Der Palast, eins der schönsten Gebäude Neapels aus der Hochrenaissancezeit, war infolge des Durchbruchs der Straße del Duomo, welche bis zum Meere verlängert ist, zum Niederreißen bestimmt. Filangieri, ein eben so großer Kunstfreund wie Patriot, übernahm es, den Palast genau in demselben Stile unter Verwendung des Materials desselben auf seine Kosten in die Linie der neuen Straße einzureihen, das Innere im Stil des XV. Jahrhunderts herzustellen und die Räume der Ausstellung seiner Sammlungen anzupassen. Alles dies hat er mit einem Kostenaufwande von 300000 Lire aufs glänzendste zu stande gebracht. Vier große Säle und Galerien, sämtlich mit stattlichem

Holzschnitzwerk im Stile der Renaissance bekleidet, geben den aufgestellten Gegenständen einen überaus passenden Rahmen. Im Erdgeschoß befindet sich eine reiche Sammlung alter Waffen und Rüstungen, aus alten spanischen, deutschen und orientalischen Werkstätten; auch Indien, China und Japan sind reich vertreten. Im oberen Stockwerk sind in 20 Schränken Porzellane aus den Fabriken von Capo di Monte, Meißen, Sèvres und Maria Theresia's aufgestellt. An sie reihen sich drei Schränke mit Prachtstücken von altem Majolika aus den Abruzzen. Unter den Gemälden befinden sich einige wenige, aber vortreffliche aus der lombardischen Schule, zwei Spagnoletto's, ein interessantes Porträt Maria Theresia's von Raphael Mengs. Eine Sammlung von Miniatur-Porträts ist reich an historischen Bildnissen. Das Bibliothekzimmer enthält 9000 Bände. In demselben befindet sich auch eine wertvolle Münzen- und Medaillensammlung; die Münzsammlung umfaßt 15000 Nummern, unter denen die griechischen Pflanzstädte in Unteritalien und die Konsularzeit gut vertreten sind.

x. — **B. Vautier** hat ein neues größeres Bild vollendet, welches jetzt bei Eduard Schulte in Düsseldorf ausgestellt ist. Dasselbe stellt einen Gang zu einer Kindtaufe dar; der Schauplatz ist das Berner Oberland in der Schweiz. „Ein neues Gemeindemitglied" ist das Bild betitelt, und damit ist die allgemeine Teilnahme der Nachbarn und Freunde an dem frohen Ereignis bezeichnet, die in der figurenreichen Komposition geschildert ist. Der Künstler hat den Moment des Eintritts der Taufgesellschaft in die kleine Dorfkirche zur Darstellung gewählt. Die Ersten haben die Schwelle derselben schon überschritten. Die anmutige junge Mutter, eine echt Vautiersche Figur, zeigt in glücklichem mütterlichen Stolz den Täufling im Vorbeigehen einer alten Nachbarin und Freundin, die sich den neuen Welt- und Gemeindebürger mit matronenhafter Neugier und Teilnahme besieht.

* **Amerikanische Radirkünstlerinnen.** Nach dem Vorgange der Bostoner Ausstellung, über welche wir früher berichtet, fand letzten Monat im „Union League Club" zu New-York wieder eine Ausstellung von Werken amerikanischer Radirkünstlerinnen statt, welche reich beschickt war und nach dem uns vorliegenden Katalog mannigfaches Interesse dargeboten haben muß. Der Katalog verzeichnet 513 Radirungen von 36 Künstlerinnen. Aus der von Mrs. Schuyler van Renſselaer herrührenden Einleitung geht hervor, daß nicht Eliza Greatorex (1869), wie man früher glaubte, sondern Miß Cole, die Schwester des bekannten Landschafters Thomas Cole, die Radirkunst (1840) in Amerika eingebürgert hat. Um die New-Yorker Ausstellung machte sich wiederum Hr. S. R. Koehler in erster Linie verdient.

Vermischte Nachrichten.

A. R. **Zwei neue Panoramagemälde** sind Mitte Mai in Berlin zur Schau gestellt worden. Das eine, das Panorama der Friedrichstadt, ist an die Stelle des „Panorama's der deutschen Kolonien" getreten und gewährt einen Rundblick auf die an der Nordwestküste Norwegens gelegenen Lofoten- und Vesteraaleninseln, ist also rein landschaftlicher Natur. Als Standpunkt des Beschauers ist der Berg Digermulkollen auf der Vesteraaleninsel Hindö angenommen, von welchem man gen Norden auf andere Inseln dieser Gruppe mit mächtigen Gebirgsstöcken, gen Westen auf die zackige Gebirgskette der Lofoten, gen Osten auf das Meer und das norwegische Festland und gen Süden auf den Ausgang des Raftsunds blickt. Die Komposition des imposanten Rundbildes, welches große Genauigkeit in der Wiedergabe der Einzelformen mit einer kräftigen Gesamtstimmung und einer glänzenden malerischen Behandlung verbindet — es ist die Beleuchtung eines Julimittags zu Grunde gelegt worden — rührt von dem Münchener Maler Josef Krieger her, demselben, der auch den Hintergrund zu dem Piglheinschen Panorama der „Kreuzigung Christi" in München gemalt hat. Im Sommer vorigen Jahres hat er seine Studien am Raftsund und in dessen Umgebung mit einigen Gefährten gemacht und danach das Rundbild mit Hilfe der Maler Adalbert Heine aus München und O. Günther, C. Aghte und W. Kuhnert in Berlin ausgeführt. — Das zweite Schaustück ist eigentlich nur ein Halbrundbild und als Ersatz der Ansicht von Pergamon für den Zeustempel im Ausstellungspark nach einer Komposition von Max Koch von diesem, seinem Bruder Georg Koch und einigen anderen jüngeren Malern ausgeführt worden. Es stellt den Brand Roms unter Nero im Jahre 64 n. Chr. dar. Als Standpunkt des Beschauers ist der Circus maximus gedacht, so daß der Blick von rechts nach links in weitem Bogen den Teil der ewigen Stadt von den Kaiserpalästen auf dem Palatin bis zum Ponte rotto und dem sog. Tempel der Vesta und jenseits des Tiber bis zu den Vorstädten umfaßt. In Bezug auf die Rekonstruktion der Kaiserpaläste haben die Künstler bei dem Mangel an Resten ihre Phantasie frei walten lassen, im übrigen aber reiche archäologische Kenntnisse entfaltet, welche besonders der Rekonstruktion der Bauten auf dem Kapitol, dem Theater des Marcellus, dem Portikus der Julia u. a. zu gute gekommen sind. Auf einer Terrasse seines Palastes steht Nero, umgeben von seiner Wache und seinem Troß, und blickt auf die Glut, welche sich nach dem Kapitol zu wälzt und den mittleren Teil des Bildes mit gewaltigen Rauchwolken erfüllt, zu welchen das kühle Morgenlicht, das die an den Tiberufern liegenden Häusermassen erhellt, einen ungemein wirksamen Kontrast bildet. Von großer Wirkung ist auch die lebendige Staffage des Bildes: rechts das lebhafte Treiben auf den Treppen und in den Hallen des Kaiserpalastes, tief unten, zu den Füßen des Beschauers in der Mitte, das wilde Getümmel der Flüchtenden, das verzweifelte Gebaren der auf den Dächern der Häuser zusammengedrängten Menschen. Wie üblich, ist durch plastische Vorbauten, welche geschickt mit der Leinwand verbunden sind, die Illusion der Wirklichkeit gefördert worden.

*** **Jan Matejko** hat ein neues großes Bild aus der polnischen Geschichte vollendet, welches den Sieg Kosciuszko's über die Russen bei Raclawice am 4. Mai 1794 verherrlicht. Das Bild soll eine Rundreise durch Europa machen.

*** **Das Knochenhauer-Amtshaus** in Hildesheim, bekanntlich eine der schönsten Schöpfungen deutscher Holzarchitektur, läßt ein Architekt, Pierre L. Le Brun, welcher Europa bereiste, um Ankäufe für das Architektur-Museum in New-York zu machen, in einem Modell darstellen, welches in dem genannten Museum dauernde Aufnahme finden soll. Dasselbe wird in dem Atelier des Bildhauers Küsthardt in Hildesheim in 316 Ctm. Giebelhöhe ($1/_{10}$ der natürlichen Größe) ausgeführt.

*** **Das vielbesprochene Gemälde „Mors imperator"** von Hermine von Preuschen ist auch von der Jury der internationalen Ausstellung in München abgelehnt worden.

— **Die Firma Eduard Schulte**, Kunsthandlung in Düsseldorf, Berlin und Köln, wird, zunächst für diesen Sommer, während der Dauer der Internationalen Jubiläums-Kunstausstellung in München eine Zweigniederlassung einrichten.

*** **Der Vertrag in Bezug auf die Restaurirung der Sebalduskirche in Nürnberg**, welche nach den Plänen des Professors Hauberrisser in München erfolgen soll, ist mit letzterem abgeschlossen worden. Die Wiederherstellungsarbeiten werden 700000 Mk. erfordern.

*** **Der Grundstein zum Hutten-Sickingen-Denkmal**, welches Prof. Cauer ausführt, ist am 21. Mai auf der Ebernburg bei Kreuznach gelegt worden. Kaiser Friedrich hat zu dem Denkmal 500 Mk. beigesteuert.

* **Die Museumsverwaltung in Boston** sendet uns ihren Jahresbericht für 1887, aus welchem erhellt, daß bedeutende Anstrengungen zur Hebung dieses Instituts im Zuge sind. Es wurde im Mai vorigen Jahres eine Subskription auf 300 000 Dollars ausgeschrieben, mit welcher Summe sowohl Neubauten als auch Erweiterungen der Sammlungen (speziell der Gipsabgüsse und Photographien) und Dotationserhöhungen für die einzelnen Abteilungen des Museums bestritten werden sollen. Die Gesamtziffer der Museumsbesucher belief sich 1887 auf 185313, wovon 15000 Eintrittsgeld zahlten. Außer der durch Ankauf bewerkstelligten Vermehrung der Sammlungen weist der Bericht auch zahlreiche, zum Teil sehr wertvolle Geschenke aus.

* **Der Entwurf eines Denkmals für Kaiser Joseph II.** Man schreibt uns aus Paris: „Es war uns Gelegenheit geboten, das Atelier eines in Paris lebenden Landsmannes, des Bildhauers Friedrich Beer zu besuchen, welcher soeben durch seine im Salon ausgestellte Statue „Liebesblüte" die

Aufmerksamkeit der Pariser Kunstfreunde erregt. Unter den Arbeiten, die Beer teils erledigt, teils vorbereitet hat, fiel uns zumeist eine in monumentalen Umrissen sich darstellende Schöpfung auf, nämlich das Gipsmodell einer Statue Kaiser Josephs II., welche der Künstler im Hinblick auf den Beschluß, ein solches Denkmal in Brünn zu errichten, ausgeführt hat. Man kann sich unmöglich dem Eindrucke entziehen, welchen diese Leistung auf das Auge und das Gemüt des Beschauers hervorbringt. Der große Kaiser, in voller Figur dastehend, blickt sinnend vor sich hin, wie nachdenklich hindeutend auf das Toleranz-Edikt, welches er in seiner Linken hält; der edle Ausdruck seines Antlitzes ist von fesselndem Interesse. Die Figur, 1,15 m groß, erscheint, von jeder Richtung aus betrachtet, in gleich befriedigender Weise. Sie ruht auf einem Sockel, der mit zwei charakteristisch concipirten allegorischen Figuren geschmückt ist; rechts die Aufklärung, links die Humanität, beide Figuren in reichem Faltenwurfe und eine originelle, von landläufiger Tradition abweichende Auffassung verratend. In dem Bilde der Humanität besticht der Ausdruck der tiefen Teilnahme, die sich in dem vornehm geformten Gesichte ausprägt; dieselbe ist überdies durch eine gebrochene Kette und durch einen Oelzweig in erhobener Hand versinnlicht. Nicht minder glücklich gedacht und ausgeführt ist die Figur der Aufklärung, die, auf Attribute der Wissenschaft und Industrie sich stützend, mit der einen Hand das Weltall umfaßt, mit der andern eine Fackel hoch emporhält. Das Relief endlich, welches, an das denkwürdige historische Faktum anknüpfend, Kaiser Joseph am Pfluge darstellt, atmet idyllische Anmut. Das Modell läßt erkennen, daß Beer mit künstlerischer und patriotischer Empfindung zugleich sich seine Kaiser-Joseph-Statue ersonnen hat, und es wäre wünschenswert, daß das Brünner Denkmal-Komitee diesem Werke des österreichischen Künstlers in seiner Vaterstadt — Beer ist ein geborener Brünner — die verdiente Aufmerksamkeit zollte."

⁂ **Ueber seine Ausgrabungen auf Cerigo (Kythera)** hat Dr. Schliemann in der Berliner „Zeitschrift für Ethnologie" einen Bericht veröffentlicht, in welchem er über einen Tempel, den er für den uralten, im 7. Jahrhundert v. Chr. erbauten Aphroditetempel hält, folgende Mitteilungen macht: Die Stelle der heutigen, 12 m langen, 5 m breiten, 5 m hohen Kirche des heiligen Kosmas trug im Altertume einen kleinen, geschlossenen, von Osten nach Westen gerichteten Tempel aus Porosstein, mit zwei Reihen von je vier sehr primitiven, aus einem Stück bestehenden dorischen Säulen. Die beiden östlichsten, mit ihren aus besonderen Stücken bestehenden Kapitälen und Abaken, befinden sich noch an ihrer ursprünglichen Stelle. Ausgrabungen an sieben Stellen innerhalb der Kirche erwiesen, daß diese beiden Säulen unmittelbar auf dem Felsen standen und mit ihrem Kapitäl 2,68 m hoch sind, wovon 2,20 m auf den Schaft und 0,48 auf das Kapitäl kommen; ihr Durchmesser beträgt 0,40 m. Die Säulen sind leicht kanellirt und mit Stuck überzogen; nur der untere in der Erde versteckte Teil ist roh geblieben. In gleicher Flucht mit der nordöstlichen Säule fanden wir die aus einer Basaltplatte bestehende, 0,40 m im Durchmesser haltende Basis einer dritten Säule in situ. Zwei weitere kanellirte dorische Säulen von gleichen Dimensionen und ähnlichem Material sind beim Bau der Kirche verwendet, jedoch hängen Kapitäle und Abaken derselben mit den Schäften zusammen. Der Bau enthält ferner die einzelnen Kapitäle sowie die Bruchstücke der Schäfte der vier übrigen Säulen, welche ebenfalls aus Porosstein bestehen. Fast alle Steine der Kirche sind aus demselben Material und offenbar Baustücke des alten Tempels. Den Thürsturz bildet eine Tropfenleiste des Architravs von 0,30 m Breite.

⁂ **Die Rekonstruktion der Ostseite des römischen Forums** hat durch die Forschungen des Professor Richter einen bedeutenden Fortschritt gemacht. Wie die „Berliner Philologische Wochenschrift" berichtet, wurde er durch Pilasterreste, welche auf der Nordseite des Tempels des Divus Julius gefunden worden waren und zu einem Bogen gehörten, auf eine genaue Durchforschung jener Gegend geführt und fand die Reste eines zweiten Triumphbogens an der Nordseite des Kastortempels. Es war wahrscheinlich der vom Senate zum Andenken an die Schlacht bei Aktium gesetzte. Auf diese Weise läßt sich die ganze Ostseite des Forums rekonstruiren. In der Mitte auf hohem Unterbau der Tempel des Divus Julius, daran die Rednerbühne; zu beiden Seiten je ein Triumphbogen mit Durchgängen, die beiden Hauptthaten des Augustus verherrlichend. Eine ganz gleiche Anordnung hatte das gleichzeitig entstandene Augustusforum. Auf demselben standen rechts und links vom Tempel des Mars Ultor die beiden Triumphbogen des Drusus und Germanicus.

— **Heine-Denkmal.** Wie das „Berliner Tageblatt" meldet, sind von dem Bildhauer Herter soeben zwei Entwürfe für das Heine-Denkmal in Düsseldorf hergestellt worden; das in der genannten Geburtsstadt des Dichters zusammengetretene Komitee wird sich über die Wahl unter den beiden Monumenten schlüssig zu machen haben. Daneben dürfte hiefür auch die Stimme der Kaiserin Elisabeth von Oesterreich von gewichtigem Einflusse sein, welche bekanntlich einen bedeutenden Beitrag zu dem Denkmalsfonds zeichnete. Der Künstler begiebt sich in den nächsten Tagen nach Wien, um der Kaiserin seine Modelle vorzuführen und seine künstlerischen Erwägungen zu unterbreiten. Der erste Entwurf trägt einem beschränkten Geldaufwande Rechnung; er ist eine auf einem viereckigen Postament errichtete Porträtstatue aus Marmor. Der Dichter ist hier auf einem von Disteln und wildem Rosenstrauch umwachsenen Fels ruhend dargestellt, wie er dem Sang einer vor ihm sitzenden Nachtigall lauscht; auf einer anderen Seite am Fuße der Statue ringelt sich zwischen Stechpalmen eine kleine Schlange. (?) Die Figur ist im reifen Mannesalter, aber noch bartlos gebildet, und zwar in der modern kostümlichen Erscheinung jener Zeit: in faltenreichem Rocke und mit lose geknotetem Halstuche unter dem Kragen. Zwei Reliefs an den beiden Seiten des Postaments bringen sinnbildlich die Doppelnatur des Dichters zum Bewußtsein; in einer Gruppe, in welcher Amor auf einem Schwane sitzt, wird des Dichters lyrische Poesie, in einer anderen, in der ein Satyr auf dem Rücken der Sphinx reitet, seine satirische Seite allegorisirt. Der Künstler fühlte sich hier durch ökonomische Rücksichten zu sehr beengt, und so ist er denn in dem zweiten Entwurfe seinem Drange gefolgt, in erschöpfenderer Weise den Charakter der Heineschen Poesie zum Ausdrucke zu bringen. In diesem Modell, in Gestalt eines kolossalen marmornen Monumental-Brunnens, wird das Dichterbild nur in einem doppelt lebensgroßen Medaillon-Porträt innerhalb eines aus Palmen und Fichtenlaub geflochtenen Kranzes an der Sockelfront gegeben; eine Anzahl von lebensgroßen Figuren versinnbildlicht die dichterische Eigenart. Ueber dem Sockel erhebt sich die Idealgestalt der Loreley, eine lose umhüllte Gewandfigur in doppelter Lebensgröße, von deren aufgelöstem Haare ein Schleier weht. Am Sockel sollen noch zwei Reliefs: „Amor auf dem Schwan" und „eine über die Rätsel der Sphinx sinnende Psyche" Platz finden. Dieses reich und sinnig gestaltete Monument verdient vor dem ersteren unstreitig den Vorzug; seine Herstellungskosten werden aber auf das Vierfache derjenigen der Porträtstatue veranschlagt.

Vom Kunstmarkt.

⁂ **„Die Jungfrau mit dem Basrelief"**, ein auf die Autorität Waagens dem Leonardo da Vinci zugeschriebenes Gemälde, welches sich in Gatton-Hall befand, ist jetzt nach dem Tode des letzten Besitzers, des Lord Manson, in London versteigert worden und hat die Summe von 2400 Pfd. St. (= 50400 Mark) gebracht. Dieser geringe Preis läßt darauf schließen, daß die Eigenhändigkeit dieses Gemäldes wieder stark bezweifelt wird.

—u. **Bei Rudolf Bangel** in Frankfurt a./M. finden am 5. und 6. Juni zwei Versteigerungen statt, zunächst eine Sammlung von Gemälden alter und neuer Meister aus Privatbesitz, und eine Reihe Gemälde und Kunstblätter älterer und weniger moderner Meister, die aus dem Nachlasse des russischen Staatsrats A. Th. v. Grimm stammt. Die Kataloge umfassen 292 bez. 170 Nummern. Am 7. Juni wird ferner eine Sammlung von Porzellanen, Bronzen, Schmuck u. s. w. aus demselben Nachlasse, 441 Nummern umfassend, von der genannten Firma versteigert.

Zur Abwehr.

In Nr. 20, Sp. 318 der Kunstchronik finde ich eine von Herrn Alois Riegl unterzeichnete Rezension meines Buches über „Cimabue und Rom“. Obwohl ich derselben keinerlei Bedeutung beimesse, komme ich nachträglich doch auf einige von dem Rezensenten behandelte Punkte zurück, weil mich wohlmeinende Kollegen zu einer Antwort drängen.

Der an erster Stelle gegen mich geltend gemachte Einwand mag allenfalls noch auf einem Fehlschlusse des Rezensenten beruhen. Ich lege in meinem Buche (S. 9 ff.) ein Fragment, das ich für den Rest des libretto antico, einer Hauptquelle des Vasari, halte, „der Prüfung der Fachgenossen vor.“ Der Rezensent meint, es könne keinem Unbefangenen zweifelhaft sein, daß dieses Fragment nichts anderes sei, als ein flüchtiger Auszug aus Vasari selbst. Ich hätte nur übersehen, einen kurzen Exkurs zu Ende zu lesen, wo „der libretto vecchio“ deutlich bezeichnet sei. — Dieser Exkurs wird in der Vita des Gaddo Gaddi von Vasari folgendermaßen eingeleitet (ed. Milanesi I, S. 350): „Ora, perchè in un libretto antico, dal quale ho tratto queste poche cose che di Gaddo Gaddi si sono raccontate, si raggiona anco della edificazione di Santa Maria Novella..... non passerò con silenzio da chi e quando fusse edificata“. Vasari bringt dann eine detaillirtere Baugeschichte als sie das Fragment, das er lediglich zur Motivirung des Sprunges citirte, enthält. Deshalb giebt er auch am Schlusse an, welches seine Quellen für die Ergänzungen waren (l. c. p. 352): „Delle quali tutte cose e molte altre si ragiona in una cronaca dell’edificazione di detta chiesa, la quale è appresso i Padri di Santa Maria Novella, e nelle istorie di Giovanni Villani similmente.“ In dem alten Büchlein, dem Vasari seine Nachrichten über Gaddo Gaddi entnimmt und das er wahrscheinlich bereits in den vorhergehenden Viten als „certi ricordi di vecchi pittori“ und „alcuni ricordi“ anführt (ed. Milanesi, S. 254 und 311), war auch die Rede von dem Baue von S. Maria Novella. Dasselbe alte Büchlein ist, so behauptet nun der Rezensent, identisch mit der am Schlusse des Exkurses citirten Chronik über die Erbauung der genannten Kirche und damit sei meine ganze Aufstellung über den Haufen geworfen. Abgesehen von der Schlußfolgerung an und für sich, bitte ich zu beachten, wie bei der von dem Rezensenten beliebten Argumentation aus einem alten Büchlein mit Nachrichten über einen alten Maler die Bauchronik einer Kirche und aus einer selbständigen Bauchronik ein altes Büchlein wird, das die Vita des Gaddo Gaddi enthält und in dem auch von jenem Baue die Rede ist.

Ich wende mich nun ernsteren Dingen zu, die uns den Charakter der Rezension in viel schärferem Lichte zeigen

Ich habe in Assisi eine Ansicht Roms von Cimabue entdeckt und knüpfe daran ungefähr folgende Schlüsse (S. 98 ff. m. B.) — Aus der Zeit vor Cimabue ist uns nur der Versuch eines geometrischen Planes von Rom erhalten. Nach Cimabue, seit 1329, läßt sich die Herrschaft eines und desselben Typus einer perspektivischen Ansicht Roms verfolgen, deren Archetypon noch kurz vor 1280 entstanden und wie De Rossi, Müntz und Stevenson annahmen, die einzige Grundlage aller folgenden Ansichten gewesen sein muß. Nun weilt Cimabue gerade in den siebziger Jahren in Rom, wie das aufgefundene Dokument von 1272 beweist, und der Stadtansicht selbst ist zudem ein spezifisch künstlerischer Zug eigen: die hier zum ersten Male nachweisbare Heraushebung nur der Monumentalbauten. Diese beiden Umstände allein würden die Konjektur, Cimabue für den Schöpfer zu halten, nahelegen. Sie wird geradezu zur Gewißheit erhoben durch die in Assisi entdeckte Ansicht Roms, welche von Cimabue mit einer nur durch selbständige eingehende Studien der Monumente erklärbaren Treue ausgeführt ist. All dem gegenüber will der Rezensent glauben machen, meine Auffassung fuße leichtfertig lediglich in „einem Detail“, das hier vorkomme, dort fehle.

Der Rezensent behauptet ferner, ich folgerte, ohne irgendwie weitere Quellen beizubringen, nach Rom könne der Meister nur durch Karl von Anjou berufen worden sein. Dabei wird von dem Rezensenten verschwiegen, daß Karl von Anjou den Meister bereits im Jahre 1267 persönlich in Florenz kennen gelernt hatte (S. 156 u. 161 ff. m. B.). Da Karl, als er 1268 Senator von Rom auf Lebenszeit wurde, nachweisbar toskanische Künstler (Arnolfo als Bildhauer) um sich versammelte, liegt es jedenfalls sehr nahe, anzunehmen, daß unter diesen auch der ihm persönlich bekannte, damals bedeutendste Florentiner Maler gewesen sein dürfte, um so mehr, als wir auf das bestimmteste wissen, daß derselbe damals wirklich in Rom war.

Nicht minder tendenziös zugestutzt ist schließlich auch der Vorwurf des Rezensenten, ich machte Cimabue einzig auf Grund einiger phantastischer Rundbauten mit Kuppelwölbung in seinen Deckengemälden zu Assisi zum Dombaumeister von Florenz. Der Rezensent verschweigt dabei abermals, was ich zur eigentlichen Basis meiner Konjektur mache (S. 197 m. B.), daß Cimabue aus den Pisaner Urkunden über seine Arbeiten am Mosaik der Domapsis genau in demselben Zeitpunkte (März 1302) verschwindet, in dem in Florenz der Dombaumeister Arnolfo stirbt und daß schon Vasari den Cimabue am Dombaue beteiligt sein läßt. Die Argumente, die ich aus Cimabue’s Architekturstaffagen und vor allem aus seinem ganzen Lebensgange heranziehe, sind lediglich unterstützend, für mich allerdings zugleich auch beweisend für die aufgestellte Behauptung.

Der Verfasser der Rezension hat sich offensichtlich die Aufgabe gestellt, eine von mir mit Eifer durchgeführte, sehr schwierige, aber nicht minder lohnende Arbeit herabzuziehen, indem einzelne Resultate von ihm aus dem Zusammenhange gerissen und dann schlechthin als aus der Luft gegriffen hingestellt werden. Das war die von einem Fachgenossen gewählte Form, mich bei dem Eintritte in die Lehrthätigkeit hier in Wien zu begrüßen!

Dr. **Josef Strzygowski**,
Privatdozent der Kunstgeschichte an der Universität Wien.

Zeitschriften.

L’Art. Nr. 575 u. 576.

Le Salon de 1888. — La peinture. — La sculpture. Von P. Leroi. (Mit Abbild.)

Bayerische Gewerbezeitung. Nr. 8 u. 9.

Die Steinzeuggefässe im bayerischen Gewerbemuseum. (Mit Abbild.) — Unsere Wohnung und ihre Einrichtung. Von Dr. J. Stockbauer.

Die Kunst für Alle. Heft 16.

Ein Künstlerheim im Schwarzwald. Von B. L. Claros. — Georg Papperitz. Von Friedrich Pecht. — Raffael, Dichtung von Arthur Fitger. — Das Maria-Theresia-Denkmal in Wien. Von Karl von Vincenti.

Christliches Kunstblatt. No. 5.

Für und wider Doré’s Bibel. — Die sächsischen Dome zu Meissen und Freiberg. Von H. Cuno. — Der grosse Radleuchter im Dom zu Hildesheim.

Zeitschrift für christliche Kunst. Heft 1 u. 2.

Keppler, Die Stiftskirche zu S. Amandus in Urach. — Fr. Schneider, Ein Diptychon des 10. Jahrhunderts. (Mit Taf.) — A. Schnütgen, Bucheinband des 14. Jahrhunderts mit durchbrochener Metallzier. (Mit Taf.) — F. A. Kraus, Miscellen zur mittelalterlichen Kunstarchäologie. I. II. — A. Schnütgen, Italienischer Bischofsstab des 15. Jahrhunderts, mit Kreidepasteverzierung. — Kleine Nachrichten. — Bücherschau. — St. Beissel, Das karolingische Evangelienbuch des Aachener Münsters. — J. J. Merlo, Der Engelbertusschrein im Kölner Dom und sein Verfertiger der Goldschmied Conrad Duisbergh. (Mit Taf.) — F. C. Heimann, Die alten Holzhäuser in Hildesheim und ihre Wiederherstellung. — A. Schnütgen, Reliquienbehälter aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. (Mit Taf.) — M. Rosenberg, Weltlich oder kirchlich. (Mit Abbild.) — F. X. Kraus, Miscellen zur mittelalterlichen Kunstarchäologie. III. — Kleine Nachrichten. — Bücherschau.

Tidskrift for Kunstindustri. (Dänisch.) 1888. 2.

B. Olsen, Dänische Innungsgeräte. — C. Nyrop, Kunst, Kunstindustrie etc. — B. Olsen, Neue Bemerkungen zu früheren Artikeln. — H. Grosch, Ein merkwürdiger alter Teppich im Kunstindustriemuseum in Christiania.

Illustrirte Schreiner-Zeitung. V. 9. 10. Taf. 33—40.

Geschnitzter Barockrahmen. — Billiges Wohnzimmermobiliar. Klapptisch und Stuhl; kleine Kredenz und Spiegel. — Büffett, entworfen von K. Schaupert, München. — Altholländische Betten. — Vorplatzmöbel. — Schreibsekretär in Eichenholz, altholländische Arbeit. — Treppengeländer. — Text: Zur Geschichte der Bettstelle.

KUPFERSTICH-AUKTION XXXVII.

DIENSTAG, DEN 5. JUNI

und folgende Tage versteigern wir die berühmte

GEORG FRIEDRICH SCHMIDT-SAMMLUNG

des verstorbenen Hofmalers

HERRN MAX MÜTZELL

ferner aus demselben Nachlasse

ungewöhnlich reiche Werke von

G. EDELINCK, FERDINAND KOBELL, A. WATERLOO

und anderer Meister des XVII. und XVIII. Jahrhunderts.

Kataloge versenden auf Verlangen gratis.

AMSLER & RUTHARDT, Behrenstrasse 29a. **BERLIN W.**

Die „Allgemeine Zeitung“

(mit wissenschaftlicher Beilage und Handelszeitung)

früher in Augsburg erschienen

ist in Deutschland und Oesterreich durch die Postanstalten für 9 Mark vierteljährlich (6 Mk. für **die 2 letzten Monate, 3 Mk. für den letzten Monat des Quartals**) zu beziehen. Preis bei direkter Versendung unter Streifband monatlich 4 Mark (M. 5. 60 für die anderen Länder des Weltpostvereins).

Quartalpreis bei wöchentl. Versendung im Weltpostverein M. 12.

Probenummern nebst neuestem Quartal-Register gratis.

Leitartikel, wissenschaftliche und handelspolitische Aufsätze 2c. 2c. in Nr. 135 bis 140.

Die Maria-Theresia-Feier in Wien. — Russische Urteile über russische ländliche Zustände. — Die griechisch-türkischen Beziehungen und das Völkergewirre in Makedonien. — Zur Lage in Spanien. — Aus den Vereinigten Staaten von Nordamerika. — Aus Centralasien.

Eine Galerie antiker Porträts. Von G. Ebers. — Die deutsch-nationale Kunstgewerbe-Ausstellung in München. Von H. E. v. Berlepsch. (I.) — An Friedrich Rückert. Von F. Wanderer. — Die Maria-Theresia-Feier in Wien. (III.) — Die niederländisch-luxemburgische Thronfolge beim Aussterben des Hauses Nassau-Oranien. Von Geh. Rat Dr. H. Schulze. — Eine französische Stimme über moderne Strömungen in der Kunst. Von H. E. v. Berlepsch. — Ernst Trumpps Streifzüge und Sprachstudien in Indien. — Eine neue Zeitschrift für Volkskunde. Von G. Meyer. — Lionardo's Abendmahl, gestochen von R. Stang. Von W. Lübke. — Talleyrands Anfänge. — Kunstlitteratur und Kunsthandel. Von Fr. Pecht. — Aus Vallatum.

Kleinasiatische Eisenbahn.

Aufträge für Streifbandsendungen an die
Expedition in München.

Gemälde alter Meister.

Der Unterzeichnete kauft stets hervorragende Originale alter Meister, vorzüglich der niederländischen Schule, vermittelt aufs schnellste und sachverständigste den Verkauf einzelner Werke, wie kompl. Sammlungen und übernimmt Aufträge für alle grösseren Gemäldeauktionen des In- und Auslandes.

Berlin, W., Potsdamerstrasse 3. (19)

Josef Th. Schall.

Th. Salomons Kunsthandlung, Dresden, Waisenhausstr. 28.

Kauft und übernimmt den Verkauf wertvoller Originalgemälde, alter und neuer Meister, Handzeichnungen, Aquarelle und Kupferstiche. — Aufträge für obige Kunstwerke werden erbeten. Bedingungen höchst kulant. (30)

Modellirwachs

empfiehlt die Wachswarenfabrik

Joseph Gürtler,

Düsseldorf. (13)

Verlag v. B. F. Voigt in Weimar.

Renaissance-Geräte und Galanteriestücke.

135 Gegenstücke in jetzigem Renaissancestil nach den neuesten und beliebtesten Formen komponirt und für

Feintischler, Bildhauer und Drechsler bestimmt.

24 Tafeln in Folio mit genauen Darstellungen der verschiedenartigsten **Gebrauchs- und Ausschmückungs-Gegenstände** zumeist in $1/5$ der natürlichen Größe, unter Beifügung von Maßstab, den nötigen Profilen, Grundrissen und ausgiebigen Erklärungen.

Gezeichnet und herausgegeben von

Max Graef
in Erfurt.

Erste Sammlung. — In Mappe.

1888. gr. 4. 9 Mark.

Vorrätig in allen Buchhandlungen.



Carl Triepel

KUNSTHANDLUNG, BERLIN

Jerusalemerstr. 13, am Dönhofsplatz.

Gemälde und Handzeichnungen alter Meister.

(28)

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig.

Wilh. Lübke,

Geschichte der Architektur.

6. Aufl. 2 Bände mit 1001 Illustrationen.

Preis 26 M., geb. in Calico 30 M. in Halbfranz 32 M.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von August Pries in Leipzig.

23. Jahrgang. 1887/88.

Kunstchronik

Nr. 35. 7. Juni.

Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

Herausgeber:

Carl v. Lützow und Arthur Pabst
Wien, Theresianumgasse 25. — Köln, Flandrische Straße 14.

Expedition:

Leipzig: E. A. Seemann, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. Kühl, Jägerstr. 73.

Die Kunstchronik erscheint von Oktober bis Ende Juni wöchentlich, im Juli, August und September nur aller 14 Tage und kostet in Verbindung mit dem Kunstgewerbeblatt halbjährlich 6 Mark, ohne dasselbe ganzjährlich 8 Mark. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler in Leipzig, Wien, Berlin, München u. s. w. an.

Das Musée de sculpture comparée im Trocadero und der Plan eines Musée des monuments français im Louvre.

Frankreich hat das Glück gehabt, in verschiedenen Phasen seiner Geschichte, in denen politischer Eigennutz eines Einzelnen oder einer herrschenden Partei der Förderung von Wissenschaft und Kunst sich hemmend entgegenstemmte, Männer zu finden, die mit aller Aufopferung und Energie ihre großen Ziele trotz und gegen den Unverstand und den bösen Willen der herrschenden Strömung zu verfolgen und schließlich zum Siege zu bringen suchten. Der bekannte Architekt Viollet-le-Duc, dem wir in erster Linie die Bekanntschaft mit den herrlichen Kunstschätzen des Mittelalters in Frankreich verdanken, hatte in der Erkenntnis der hohen Bedeutung der französischen Plastik und aus der intimen Bekanntschaft mit derselben den Plan einer Sammlung von Abgüssen nach den hervorragenden französischen Bildwerken gefaßt. Diesen Plan hat er sein Leben hindurch verfolgt; er starb darüber hin, ehe er denselben hatte verwirklichen können, aber er hatte die Ausführung desselben doch gezeitigt. Denn schon ein Jahr nach seinem Tode, 1879, bot die Ungewißheit, was mit dem Ausstellungsgebäude auf dem Trocadero geschehen sollte, ohne Schwierigkeit die Gelegenheit, die Mittel für ein Abgußmuseum und die Einräumung der einen Hälfte des Trocaderogebäudes bei der Regierung durchzusetzen. In verhältnismäßig kurzer Zeit ist nun hier eine so reichhaltige und glücklich ausgewählte Sammlung von vorzüglich hergestellten Abgüssen nach den Meisterwerken der französischen Plastik, von der ältesten Zeit bis zum vorigen Jahrhundert, zusammengebracht worden, wie sie kein anderes Land für seine Plastik besitzt, und diese Sammlung ist durch geschmackvolle Aufstellung in der weiten Halle mit hellem, mildem Licht aufs vorteilhafteste zur Geltung gebracht. Der Umfang, zu welchem die Sammlung angewachsen ist, hat in neuester Zeit die Überweisung der zweiten Hälfte des Gebäudes zur Folge gehabt. Dadurch wird der Direktion der Sammlung zugleich die Gelegenheit geboten, einen Fehler wieder gut zu machen, den man, aus Pietät gegen das Programm von Viollet-le-Duc, bei der Gründung begangen hatte. Viollet hatte ein Musée de sculpture francaise comparée verlangt; man hatte daher, um die Bedeutung der französischen Bildwerke zu voller Geltung zu bringen, Abgüsse nach einzelnen Meisterwerken aus der Blütezeit der Plastik anderer Völker zwischen die Abgüsse der französischen Bildwerke gestellt. Der theoretisch anscheinend gute Gedanke erschien in der Ausführung geradezu lächerlich: zwischen den ältesten, keltisch-römischen Skulpturen standen ein paar Abgüsse ägyptischer und assyrischer Monumente, zwischen den romanischen Skulpturen Frankreichs ein paar Ägineten und andere archaische Bildwerke der Griechen, unter den Skulpturen von Reims, St. Denis u. s. w. die Venus von Milo und andere griechische Meisterwerke. Die Beschauer fragten sich erstaunt, wie diese vereinzelten vollständig fremdartigen Stücke an diese Stelle kämen; wer aber wußte, welchen Zweck sie haben sollten,

mußte sich gestehen, daß ein solcher Vergleich zu den ungünstigsten und ungerechtfertigsten Ergebnissen führen muß. Die Einräumung des zweiten Flügels hat jetzt den Beschluß herbeigeführt, daß diese vereinzelten Abgüsse fremder Kunst in die neuen Räume gebracht, nach Schulen und Zeit geordnet und in umfassendem Maße vermehrt werden sollen. In einigen Jahren wird daher Paris nach Umfang, Raum und Aufstellung das beste Abgußmuseum der Welt besitzen.

Hier ist man also glücklich am Ziele. Anders steht's mit einer zweiten Sammlung, welcher — so sollte man bei uns in Deutschland, nach oberflächlicher Kenntnis der Franzosen, denken — schon bei der Eröffnung des Planes allgemeine Begeisterung und Bereitwilligkeit zur Ausführung entgegengebracht sein müsse. Das Musée des monuments français, die Sammlung der Originalskulpturen der französischen Kunst, die in größeren oder kleineren Bruchstücken in und um Paris zerstreut sind, ist vorläufig noch ein Gedanke: ein Vorschlag, welcher von dem besten französischen Kenner der Skulptur, insbesondere der französischen Skulptur, von dem Konservator am Louvre M. Louis Courajod ausgeht, der denselben seit etwa zwölf Jahren aufs gründlichste durchgearbeitet und für dessen Verwirklichung alles vorbereitet hat. Ein großartiger Plan, ein Plan, dessen Ausführung durch einen Federstrich gemacht wäre, da die verschiedenen Skulpturen nur in öffentlichen Sammlungen und Bauten sich befinden, wird von der kleinlichen Eifersucht der verschiedenen Beamten, wird von der Gleichgültigkeit der maßgebenden Personen in der Regierung von Jahr zu Jahr beiseite geschoben, wenn nicht für immer vereitelt! Für einen Plan, der die Überreste der Denkmäler von Frankreichs größten Königen und besten Männern wieder vereinigen will, der ein Musée de la gloire de la France ohne größere Kosten zu schaffen verspricht und die Mittel und Wege dafür bis ins kleinste darlegt, ist es nicht möglich, nur die Kunstkreise Frankreichs, geschweige das größere Publikum zu gewinnen! Mehr als das: der Rastlosigkeit Courajods ist es geglückt, wenigstens einen Teil der außerhalb des Louvre zerstreuten Stücke, die kleine Skulpturensammlung von Versailles, nach dem Louvre zurückführen zu lassen; aber dort ruhen sie seit Jahr und Tag in einem Magazin, da der dafür bestimmte und hergerichtete Raum eines schönen Tages ägyptischen Skulpturen eingeräumt wurde. Die Bilder der ägyptischen Eunuchen haben allerdings mehr Interesse für die heutigen Machthaber Frankreichs als die Denkmäler ihrer großen Vorfahren! Man wird vielleicht einwenden: ein neuer Gedanke muß erst begriffen werden, muß sich erst einbürgern. Ja, wenn er nur neu wäre! Es gilt aber vielmehr, eine alte Ehrenschuld abzutragen. Paris besaß schon einmal — was bei uns kaum jemand weiß, was aber auch in Frankreich fast vergessen ist[1]) — ein Musée des monuments français, ein Museum so großartig wie kein anderes Land es besitzt oder besitzen könnte. Auch diese Sammlung verdankte Frankreich ausschließlich der Aufopferung eines einzelnen Mannes: Alexandre Lenoir rettete und barg, oft mit Gefahr seines Lebens, aus den Orgien der Zerstörung der französischen Revolution, der alles, was mit dem Königtum und Christentum zusammenhing, zum Opfer fallen sollte, zahlreiche Bruchstücke und ganze Monumente, die er unter dem Empire in den Räumen des alten Augustinerklosters zu einem großen, trefflich aufgestellten und geordneten Museum vereinigen konnte. Die Restauration unter Ludwig XVIII. beeilte sich, diese großartige nationale Sammlung aufzuheben und zu zerstören; die Räume wurden der Kunstakademie überwiesen, die Monumente in die Höfe und Gärten geworfen, und nachdem sie Jahrzehnte lang der Zerstörung des Wetters und dem Mutwillen der angehenden Jünger der Kunst ausgesetzt gewesen waren, wurden die Überreste in den Magazinen verschiedener Sammlungen und Kirchen zerstreut oder als Dekoration im Hofe der Akademie eingemauert. Was Courajod anstrebt, ist die Vereinigung der Überreste jener großartigen Sammlung und deren Vermehrung durch vereinzelte Funde, die er in den verschiedensten Teilen von Frankreich gemacht hat. Er verfolgt damit die Erfüllung einer nationalen Pflicht; sein Plan muß aber durch das allgemeine Interesse, welches diese Denkmäler aus der Blütezeit der Kunst französischer Gotik und Renaissance besitzen, weit über Frankreichs Grenzen hinaus den allgemeinsten Anklang finden. Darum wünschen auch wir Deutsche ihm von Herzen in seinem uneigennützigen Kampfe den schließlichen Erfolg.

(Köln. Zeitung.)

Kunstlitteratur und Kunsthandel.

Tomau, Dr. Hugo, Jan van Scorel und die Geheimnisse der Stilkritik. 8. 54 S. Prag 1888, Karl Bellmanns Verlag.

Dem Leser dürfte die Kontroverse über die Werke des altniederländischen Malers Jan Scorel, die zum größten Teil in den Blättern der Zeitschrift Raum gefunden hat, in Erinnerung sein. Die gegenwärtig noch vorhandenen, dem Meister mit Sicherheit zuer-

1) D. h. außerhalb der gelehrten Kreise! Denn diese kennen es aus der Litteratur, z. B. aus Lenoirs Katalog (Paris 1815). Anm. d. Herausg.

kannten Werke zeigen uns nur den italienischen Manieristen, und als vor wenigen Jahren ein vollbezeichnetes Bild Scorels aus dem Jahre 1520 aus Ober-Vellach zur Restauration nach Wien kam, überraschte dasselbe einerseits durch seine Eigenart und andererseits durch die auffallende Übereinstimmung, welche dieses frühe Bild des Meisters mit den Werken eines sogenannten anonymen, angeblich kölnischen Malers, des „Meisters vom Tode der Maria", aufwies. Ich veröffentlichte damals in der Zeitschrift (1883, S. 46) einen Aufsatz, in welchem ich auf Grund dieser Übereinstimmung und der alten Biographie Scorels von Karel van Mander die Identität des Malers Scorel mit dem sogenannten Meister vom Tode der Maria nachzuweisen suchte. Manchem Unbefangenen schien die Sache wahrscheinlich, wenn auch nicht evident, da es doch mit solchen Identitätsbeweisen immer seine guten Wege hat. Man glaubt das Richtige zu treffen, aber das Beweismaterial ist schwer beizubringen, und noch schwerer ist es, dem Leser die Sache einleuchtend darzustellen. Natürlich erhoben sich sofort mehrere Stimmen dagegen, und Justi und andere produzirten ohne weiteres ein ganzes Verzeichnis von Werken Scorels, welche dieser vor und nach seiner italienischen Reise angefertigt haben sollte. Zur Beweiskraft fehlte denselben nichts als eine einzige, wenn auch noch so kleine, aber unanfechtbare Beglaubigung von seiten Scorels.

Das vorläufige Resultat dieser Kundgebungen war daß Scorel unmöglich der Urheber der dem Meister vom Tode der Maria zugeschriebenen Werke sein könne, da er so viele andere Bilder gemalt habe, die mit dem Meister vom Tode der Maria nichts gemein haben. Darüber ruhte einstweilen die Differenz, bis vor wenigen Jahren (1886) Professor Hans Semper in Innsbruck, nach genauer Untersuchung des Ober-Vellacher Altarbildes, neuerdings die Behauptung vertrat, Scorel müsse doch identisch mit dem Meister vom Tode der Maria sein. Semper wurde natürlich sofort aufs lebhafteste bekämpft und O. Eisenmann erklärte es in der „Zeitschrift" (21. Jahrg., S. 145) für einen „Glaubensartikel", für einen „festen Baustein der neueren Kunstgeschichte", für das unumstößliche Resultat einer besonnenen, aber zugleich eindringenden Kritik, „daß die dem Meister vom Tode der Maria zugeschriebenen Werke nicht von Jan Scorel herrühren können."

Das war nun allerdings ein deklarirtes Dogma der neueren Kunstgeschichte, aber dennoch eben nur ein Glaubensartikel, mit dem sich eine Anzahl von Ketzern durchaus nicht befreunden wollte. Da diese aber den Bannfluch der allein seligmachenden Kunstgeschichte vermutlich mehr als den Verlust ihrer Kritikerehre fürchteten, hielten sie hübsch still und so war scheinbar Friede.

Im Inneren aber dachten die Ketzer ganz anders, bis endlich einer kam, den die Sache nicht schlafen ließ, ein Jurist und Kunstfreund, Dr. Hugo Toman in Prag, auch Mitarbeiter dieses Blattes; der sah die Dinge noch einmal näher an und stellte einige die Kunstgeschichte des Herrn Dr. O. Eisenmann schmählich lästernde Thesen in einer Broschüre auf, die im Februar dieses Jahres 1888 in Prag das Licht der Welt erblickte, und Gegenstand dieser Zeilen ist.

Dr. Toman prüfte vor allem die von der Gegenpartei dem Jan Scorel willkürlich zugeschriebenen Werke, sowie den ihm von Justi vindizirten Entwickelungsgang, und wies nach, daß der letztere dabei lediglich von einem höchst verdächtigen, in Bonn befindlichen Bilde ausgehe, welches nur fälschlich Scorel bezeichnet und in der That ein Werk van Orley's ist und welches Justi zum Fundament für seine Monographie über Scorel gemacht hat. Toman untersucht noch einmal die Biographie Scorels von van Mander und die einzelnen, dem Scorel von der Gegenpartei beigelegten Werke und gelangt zu dem höchst traurigen Resultate, daß kaum ein einziges dieser Bilder auch nur annähernd die Berechtigung für sich habe, wirklich für ein Werk Scorels gehalten zu werden. Andererseits weist er die Analogien in dem authentischen Ober-Vellacher Bilde mit verschiedenen Bildern des Meisters vom Tode der Maria schlagend und einleuchtend nach, und wenn wir den Leser hier lediglich auf die Monographie Dr. Tomans verweisen und keine Bruchstücke aus derselben citiren, so geschieht es nur, um ihn nicht des Genusses zu berauben, eine glänzende Verteidigungsrede des gesunden Menschenverstandes und der unbefangenen Kritik selbst zu lesen. Dr. Toman ist Jurist und löst in seiner streng sachlichen Dialektik die Für und Wider so drastisch heraus, daß man dem komischen Eindrucke, den eine derartige Gegenüberstellung der Thatsachen macht, kaum widerstehen kann. Die Ketzer, welche Jan Scorel wirklich für identisch mit dem Meister vom Tode der Maria hielten, haben nun auch noch die Lacher auf ihrer Seite. Eine Thatsache ist es nach alledem, daß die Wahrscheinlichkeit für die Vermutung spricht, daß alle Werke des sogenannten Meisters vom Tode der Maria von niemand anderem als von Jan Scorel herrühren, dessen erste künstlerische Epoche sie ausfüllen.

Alfred v. Wurzbach.

Todesfälle.

F. O. S. **Pietro Aldi †.** In seinem Vaterhause zu Manciano (Provinz Grosseto) ist am 18. Mai c. der Historienmaler, Professor Pietro Aldi im noch jugendlichen Alter von

35 Jahren verstorben. Er hat in dem kurzen Leben genug geleistet, daß sein Name in der Entwickelung der italienischen Kunst unserer Tage immer mit Ehren genannt werden wird. Er gehörte mit Vanni, Maccari u. a. der Sieneser Schule

rend, stellt die Heldin von Bethulia dar, dem Volke das Haupt des Holofernes herauszeigend. Die Hauptfigur der Judith soll bei allen sonstigen Vorzügen der Komposition, der präzisen Durchführung des Kostümlichen, der guten Ko-



Mc. Ardell
Rembrandts Mutter.
(Aus dem Katalog der Rembrandt-Auktion von C. J. Wawra.)

Mussini's an und begründete — es sind wenig Jahre her — seinen Ruf hauptsächlich durch sein zur ersten universellen Kunstausstellung in Rom gebrachtes, eine Episode aus der Belagerung von Siena darstellendes großes Bild L'ultimo giorno della libertà Senese, das den Sitzungssaal des Gemeinderates in Rom schmückt. Seine jüngste Schöpfung, mit seinem Gregor VII. in der Vatikanischen Ausstellung figuri-

loristik des ganzen Bildes nicht genügend betont sein. Er hatte in letzter Zeit noch Fresken gemalt für den an Stelle eines besonderen Monumentes dem Andenken Viktor Emanuels im Palazzo Pubblico von Siena gewidmeten Saal und hinterläßt unvollendet ein großes für die Pariser Weltausstellung bestimmtes Bild.

Sammlungen und Ausstellungen.

|| **Im österreichischen Kunstverein** ist seit kurzem eine Reihe von Oelgemälden, Skizzen und Entwürfen von dem Maler Ant. **Piotrowski**, dem „Spezialartisten" des „Graphic" ausgestellt, welche in der Unmittelbarkeit, mit der sie der Wirklichkeit entnommen sind, lebhaft an die Bilder Wereschagins erinnern. Namentlich sind es die größeren Oelgemälde, die Schilderungen des bulgarischen Feldzugs gegen die Serben, welche schon des Gegenstandes wegen viel Interesse erregen. Der kurze Siegeszug des Fürsten Alexander wird in trefflich gegebenen Momentbildern dem Beschauer cyklisch vorgeführt. Es ist ein kleiner Krieg, aber mit all den Effektepisoden und Jammerscenen der großen Menschenschlächtereien. Piotrowski zeigt sich als ein vorzüglicher Beobachter und zugleich als trefflicher Techniker, was die Malerei anbelangt; er behandelt das Figürliche mit derselben Gewandtheit, wie die Landschaft und versteht es, wie Meister Wereschagin, jede Scenerie auch in die passende malerische Gesamtstimmung zu setzen. Eines der besten Bilder dieser Art ist die Episode vor dem Lazaret in Slivnica: ein elendes schmutziges Dorf, alles voll Verwundeter, trüber Himmel, tiefe Dämmerung. Auch ein Innenbild des genannten Lazarets ist durch die fein abgewogenen Beleuchtungseffekte von bedeutsamer Wirkung. Die Schilderungen der Kämpfe bei Czaribrod zeigen den Künstler als gewandten Maler von Reitergefechten; das Schlachtfeld von Czaribrod offenbart uns das Elend und den Jammer des Krieges, wie es Wereschagin oft in nur noch krasserer Weise mit dem Pinsel geschildert. Das letzte Gemälde des Cyklus (Eigentum des Fürsten Alexander von Battenberg) führt uns endlich den Einmarsch in Pirot vor, wie die siegreichen Truppen jubelnd vor ihrem Feldherrn defiliren. In einer Anzahl von Zeichnungen in Blei und Tusche begegnet uns der Künstler auch als trefflicher Zeichner für den Holzstock. Piotrowski hat bekanntlich den Fürsten Alexander den ganzen Feldzug hindurch als Korrespondent des „Graphic" begleitet und sollte für dessen Palast in Sofia eine Galerie von Kriegsbildern zur Erinnerung an die stattgefundenen Kämpfe malen. Die politischen Ereignisse haben jedoch das Unternehmen zum Scheitern gebracht.

Vermischte Nachrichten.

— **Das Denkmal Kaiser Wilhelms** bildete kürzlich in einer Hauptversammlung des Architektenvereins zu Berlin den Gegenstand der Beratung. Die Anregung hierzu war vom Stadtbaurat Dr. Hobrecht ausgegangen. Derselbe nahm zuerst das Wort und meinte, man sei bei der öffentlichen Diskussion über das Denkmal auf unrichtigem Wege, indem man immer wieder die Frage erörtere, wo das Standbild seinen Platz finden solle, indem man hierbei die Reichshauptstadt als selbstverständlich vorausgesetzt habe. Zuerst sei es von Wichtigkeit, sich ein ungefähres Bild davon zu machen, wie das Denkmal gestaltet werden solle. Erst dann könne die Platzfrage in Erwägung gezogen werden. Ueber die Vorfrage aber sei man hypothetisch hinweggegangen, da die Meinung vorherrsche, daß man den Kaiser im Militärrock und Helm, also in ganz realistischer Weise, darzustellen habe. Nach der Ansicht von Hobrecht wäre eine solche Auffassung des großen Begründers der deutschen Einheit nicht würdig. Der Gedanke an diese geschichtliche That und an die segensreiche Regierung des Kaisers veranlasse den Redner, sich eine Idealisirung vorzustellen mit großem architektonischen Unter- und Ausbau, nach Art des zu errichtenden Denkmals für Viktor Emanuel; Deutschland habe jedoch, den größeren Thaten unseres Helden entsprechend, noch eine ungleich würdigere Aufgabe zu lösen. Wenn man sich nach dieser Richtung schlüssig geworden sei, dann erst trete die Platzfrage in ihr Recht, und in dieser Beziehung sei es ein Fehler, immer nur in Berlin Umschau zu halten. Wir sollen ein Reichsdenkmal schaffen, ein der ganzen Nation gehöriges Standbild, welches, in Berlin errichtet, immer nur einen „Berliner Kaiser" repräsentiren würde. Außerdem wisse er in Berlin keinen Platz, der seiner Auffassung des Denkmals genügen würde. Lustgarten, Opernplatz, die Umgebung des Brandenburger Thores, der kleine Königsplatz und nun gar die Schloßfreiheit, deren Häuser zu diesem Behufe erst niedergelegt werden müßten, sie alle wären nicht geeignet, ein Nationalmonument aufzunehmen. Ein solches könne nur auf einem noch zu bestimmenden Platze mitten in Deutschland errichtet werden, nicht in einem Centrum, wie es die Weltstadt Berlin sei, sondern abseits davon, selbst ein Centrum bildend, einen Wallfahrtsort, wohin die Deutschen ziehen werden, um ihrem ersten Kaiser den Zoll der Verehrung darzubringen. Es dürfte aber nicht wieder eine natürliche Bodenerhebung gewählt werden, da man hiermit nichts weniger als glänzende Erfahrungen gemacht habe, erinnert sei nur an das Niederwald-Denkmal und noch mehr an die Statue der „Libertas" vor New-York. Gegen die Größe der Natur verschwinde das von Menschenhand Geschaffene, die Kunst wolle nur allein bewundert sein. So durchdrungen auch Baurat Hobrecht von seinen Idealplänen ist, so scheint er doch, wie aus späteren Worten hervorging, der Meinung zu sein, daß man sich von Berlin schwerlich trennen wird. Wenn dieser Fall aber eintrete, werde man hoffentlich kein Porträt des Kaisers schaffen, sondern eine Idealgestalt nach dem Vorbilde des Großen Kurfürsten auf der Langen Brücke. Sehr ersprießlich wäre auch das Aufstellen eines begrenzten Programms für eine Konkurrenz, wobei die Irrtümer bei der Konkurrenz um das Viktor Emanuel-Denkmal vermieden werden müßten. Dieser anregenden Einleitung folgte eine Verhandlung, an der sich u. a. Geheimer Oberbaurat Hagen, Geheimer Baurat Lange, endlich die Bauräte Thiele und Orth beteiligten. Aus der Besprechung ging zur Genüge hervor, daß nach der allgemeinen Auffassung die Frage nur im Sinne des Dr. Hobrecht gelöst werden könne. Hingegen wollte man als Ort Berlin gewählt wissen, und zwar möglichst einen im Tiergarten gelegenen Platz, der entweder vorhanden oder noch zu schaffen sei. Gegen die vorstehend von Dr. Hobrecht ausgesprochene Ansicht über die Auffassung der Figur des Kaisers wendet sich mit guten Gründen eine Entgegnung im Deutschen Tageblatt, die wir auszugsweise folgen lassen: Herr Hobrecht meinte, „daß es des großen Begründers der deutschen Einheit unwürdig sei, in militärischer Uniform dargestellt zu werden; ein Denkmal Kaiser Wilhelms müßte ideal aufgefaßt werden; man möge eine Idealgestalt nach dem Vorbild des Großen Kurfüsten auf der Langen Brücke schaffen." Gestatten Sie mir, diese Ansicht einer kurzen Besprechung zu unterwerfen: Von der Zeit an, als man in Italien die antiken Statuen auffand, fing man an, auf das Studium des nackten menschlichen Körpers immer mehr und mehr Wert zu legen. Man suchte nicht nur den nackten menschlichen Körper in allen möglichen Stellungen wiederzugeben, indem man jedem dieser Bildwerke irgend einen passenden oder unpassenden Götternamen u. s. w. beilegte, sondern man glaubte auch nur dann ein Porträtwerk großen Stils hervorzubringen, wenn man den zu Porträtirenden als römischen Imperator oder Feldherrn mit nackten Beinen u. s. w. darstellte. Auf diese Weise hat z. B. der Gigant unter den Bildhauern, Michel Angelo, die beiden Herzöge von Medici abgebildet. Diese „Mode" hielt mehrere Jahrhunderte an und reicht leider bis weit ins neunzehnte Jahrhundert hinein. Ein Werk dieser Gattung ist der „große Kurfürst" auf der Langen Brücke; an diesem können wir das Bedenkliche dieser Mode studiren. Wenn man von dem großen, unbestreitbaren Kunstwert dieses Bildwerkes absieht, so fällt es einem doch unangenehm auf, in welchem Widerspruch der mit einer Allongeperrücke (!), einem Schnurr- und Knebelbart geschmückte lebenswahre Kopf zu dem römischen Imperatoren-Gewand steht. Es kommt einem vor, als ob Kopf und Rumpf gar nicht zu einander paßten und nur willkürlich aneinandergefügt seien. Die Mängel dieses Kunstwerkes sind nicht die seines Schöpfers, sondern die der Zeit. Heut aber, wo man diesen „Zopf" überwunden hat, würde ein Bildhauer, der die Idee Herrn Hobrechts verwirklichte, die Entschuldigung nicht haben, sondern müßte es sich gefallen lassen, ein Nachbeter „überwundener Standpunkte" genannt zu werden. In einer Statue Kaiser Wilhelms wollen wir den unvergeßlichen Toten wiedererkennen: er soll uns von seinem Sockel anschauen, als ob er noch lebend vor einem stünde. In seinem gütigen Auge, an seinen milden Zügen wollen wir seinen edlen Charakter, an seiner festen, selbstbewußten Haltung den mächtigen Herrscher und Sieger wiedererkennen. Das wäre dann eine ideale Darstellung und nicht, wie es Herr Hobrecht

meint, eine realistische. Wir möchten gern jeden vor dem Denkmal stehenden Fremden freudig ausrufen hören: „Ja, das ist Kaiser Wilhelm; so habe ich ihn da oder dort selbst oder in Abbildung gesehen!“ Bei Ausführung des Standbildes in „Hobrechtscher Idealität“ würde man diese Wahrnehmung nimmer machen können, wie folgendes Analogon darlegt. Im Lichthofe der technischen Hochschule in Charlottenburg steht in Bronze ausgeführt ein preußischer König, ebenfalls als Imperator verkleidet. So oft ich nun Gelegenheit habe, Uneingeweihte nach Charlottenburg zu führen, kann ich mir die Frage nicht versagen, wen man in jener Statue wiedererkenne. Jedesmal bleibt die Frage unbeantwortet. Sobald ich aber den römischen Herrn als Friedrich Wilhelm III., König von Preußen, vorstellte, erfolgte regelmäßig zuerst ein „Ah!“ und darauf: „Ei, was Sie sagen, das sieht man ihm nicht an!“ — Im übrigen haben wir so viel berühmte, wie Herr Hobrecht meint, „realistische“ Muster, daß wir nicht erst nach der Langen Brücke zu gehen brauchen. Soll ich erst die großartigen Monumente Friedrichs des Großen, Friedrich Wilhelms des Dritten und seiner unvergeßlichen Königin Luise, sowie Friedrich Wilhelm des Vierten nennen? Sollte eine gleiche Darstellungsweise Herrn Hobrecht weil „realistisch“ für „unwürdig“ gelten? Kurz, wir wollen unseren ersten deutschen Kaiser nicht in geborgtem römischen Staat sehen!

Vom Kunstmarkt.

*** **Eine aus 22 Bildern bestehende Sammlung aus dem Besitze des Grafen Duchâtel** wurde am 14. Mai in Paris versteigert. Eine kleine Landschaft von J. Ruysdael, holländische Kanäle und Fischer darstellend, erzielte 5000, ein größeres Bild desselben aus der 1861 in Löwen verkauften Schrieckschen Sammlung, „Der Wasserfall“, 30000, die „Versuchung des heiligen Antonius“ von David Teniers 5200, der „Genter Jahrmarkt“ von demselben aus der Stockmannschen Sammlung 10000, ein drittes kleines Bild desselben Meisters, Affen bei einem Mahle darstellend, 1000, eine Stadtansicht von Van der Heyden 19500, die „Weinlese in Château-Lagrange“ von Jules Breton 29100, ein „Inneres einer italienischen Bauernhütte“ von Decamps 7000, das Bild Prud'hons „Die Tugend im Kampfe mit dem Laster“ 1900 Frs. Der höchste Preis wurde mit 40000 Frs. für Meissoniers Bildchen „Der Dichter“ bezahlt. Dasselbe, datirt von 1859, gehörte der Morny'schen Sammlung an und zeigt einen Jüngling, an einem Tische eben Niedergeschriebenes durchlesend.

*** **Die Kunstsammlung des verstorbenen Bankiers Salomon Goldschmidt**, welche teils aus Gemälden neuerer französischer Meister, teils aus Erzeugnissen des Kunstgewerbes, besonders aus italienischen Bronzen, Fayencen, Holzschnitzereien u. s. w., bestand, ist vom 16.—18. Mai in Paris versteigert worden und hat die enorme Summe von 1067094 Frs. gebracht, von denen 797500 Frs. auf die Gemälde kommen, deren Zahl sich auf 53 belief. Ein Bild von Troyon, das „Thal von Touques“, eines seiner Hauptwerke, erzielte 175000 Frs., die „Barriere“ desselben Meisters 101000 Frs. und die „Tränke am Morgen“, ebenfalls von Troyon, 35000 Frs. Die „Küste von Marokko“ von Delacroix wurde mit 50000 Frs., dessen „Raub der Rebekka“ (nach Walter Scotts Ivanhoe) mit 29100 Frs., ein „Meierhof“ von Decamps, welcher Meister in der Sammlung sehr stark vertreten war, mit 30400 Frs., eine „Schweinehirtin“ von demselben mit 19200 Frs., ein „Venedig bei Sonnenuntergang“ von Ziem mit 26200 Frs. und der „Doktor“ von Meissonier, eine Illustration zu Bernardin de St. Pierre's „Indischer Hütte“, mit 17000 Frs. bezahlt.

* **Rembrandt-Auktion.** Am 11. Juni und an den folgenden Tagen kommt in Wien durch die Kunsthandlung von C. J. Wawra (I. Dorotheengasse 14) ein prächtiges Malerwerk Rembrandts zur Versteigerung, welches die Hauptbilder des Meisters in einer Auswahl alter und neuerer Kupferstiche, Radirungen und Schabkunstblätter von seltener Schönheit und zum großen Teil in Drucken vor der Schrift umfaßt. Wir machen die Freunde der vervielfältigenden Künste wie die zahlreichen Bewunderer des großen holländischen Meisters auf diese Gelegenheit, ihre Mappen zu bereichern, besonders aufmerksam. Der eben erschienene, von Herrn Wawra mit bekannter Sorgfalt gearbeitete Katalog enthält mehrere zinkographische Nachbildungen der Hauptblätter, von welchen wir ein Beispiel vorführen.

Zur Kunstgeschichte Böhmens.

Es sei mir erlaubt, zu der in Nr. 31 der „Kunstchronik“ enthaltenen Erwiderung des Herrn Neuwirth Folgendes zu bemerken:

I. Die angeführten, von den Beziehungen Böhmens zu Italien und dem byzantinischen Reiche handelnden Stellen habe ich gewiß nicht übersehen; dieselben enthalten jedoch bloße Wiedergaben von historischen Nachrichten, welche mit Ausnahme eines einzigen Falles (S. 16) in kunsthistorischer Beziehung fast gänzlich unverwertet blieben. Auch war ich mir wohl bewußt, daß sich das Tischnowitzer Relief und das Passionale schon außerhalb der Grenze des Buches befinden; doch bin ich der Ansicht, daß man sich weder durch Grenzpfähle noch durch Jahreszahlen einschränken lassen darf, wenn man die Entwickelung und Verbreitung der Kunstformen ernst verfolgen will.

II. Das Vorhandensein zweier Chöre nebst zwei Krypten ist noch kein Beweis für eine doppelchörige Anlage, wenn der eine Chor nicht ausdrücklich als „chorus orientalis“, der andere als „chorus occidentalis“ bezeichnet ist. Zufälligerweise kennen wir den westlichen Teil der alten Veitskirche recht genau und zwar auf Grund der verschiedenen aus dem Ende des XIV. und Anfang des XV. Jahrh. herrührenden Verzeichnisse von Altären; noch am Anfange des XV. Jahrhunderts bestehen sechs Altäre des westlichen Teiles der alten Kirche, von einem Altare oder gar Chore der Mutter Gottes findet man hier keine Spur. Somit ist der zuerst und zuletzt im Jahre 1271 erwähnte „chorus sanctae Mariae“ anderswo zu suchen. Die öfters vorkommende Anordnung, daß sich vor dem Hauptchore — chorus major — ein zweiter meistens nur für die Sänger bestimmter Chor befindet, wird Hrn. N. wohl bekannt sein. Im Karolinischen Bau finden wir ein Analogon; vor dem großen Chore befindet sich der Chor der Mamionäre, welcher gleichfalls der Mutter Gottes geweiht ist, ein Beweis, daß hier die alte Anordnung beibehalten wurde. Was die Lage der beiden Krypten betrifft, so war die Krypte des heil. Cosmas und Damian gewiß in ähnlicher Weise angelegt, wie jene der Georgskirche und zu Altbunzlau; denn nach den Quellen zu urteilen, war sie vom Innern der Kirche aus leicht zugänglich. Die Krypte des heil. Martin war dagegen eine unterirdische Gruft, wie aus der Bezeichnung „Altare S. Martini, sub terra“ hervorgeht (Belege in Tomek, Základy IV, S. 100 u. ff. u. S. 245 u. ff.).

III. Die Normirung der drei Bauperioden für das Kloster Ossek geschieht im Buche des Hrn. N. allerdings in anderer Bedeutung, als ich es gethan, denn es wird hier vom ganzen Kloster gesprochen, während ich bloß einen Teil desselben besprach.

IV. Die Peterskirche auf dem Poříč wurde wohl in drei Zeilen der S. 232 berücksichtigt, jedoch nur was die Türme betrifft; die übrigen frühgotischen, ganz zuverlässig als solche erkenntlichen Bauteile dieser Kirche verdienen jedoch auch volle Aufmerksamkeit. Was die, nebst den anderen mit Stillschweigen übergangenen frühgotischen Bauten, gänzlich unberücksichtigt gebliebene alte Synagoge betrifft, so verdiente sie, da hier eigentlich die christliche Kunst nur im Dienste eines anderen Ritus erscheint, gewiß wenigstens einer Erwähnung.

V. Welche Daten für die Entstehung des Breviers Nr. 1939 der Hofbibliothek beigebracht werden könnten, weiß ich nicht, da ich nicht dafür halten kann, daß Hr. N. etwa die auf eine Aebtissin aus dem Geschlechte der Kolowrat (nach Denis und Waagen, Elisabeth 1364—78, eher jedoch Kunigunde 1386—1401) bezughabenden, dem Schlusse des Buches hinzugefügten Malereien meint, welche schon Waagen einer „etwas späteren und ungleich roheren Hand“ zuschreibt. Diese rohen, manierirten Kritzeleien (im ganzen 3) fangen mit dem Blatte 204 an und das „etwas“ ihres Späterseins beträgt so ziemlich ein Jahrhundert. Was die Prager Handschrift VI. G. 15. betrifft, so beweisen ihre Entstehung im XIII. Jahrh. einige spätere Randzeichnungen, welche dem Stile der Welislausbibel nahe stehen, nebst einigen böhmi-

schen Randglossen, welche von Philologen in den Schluß des XIII. Jahrh. versetzt werden. Schließlich trägt das Buch noch einige Zeichen, welche doch etwas für die Anfertigung im Lande selbst besagen und zwar die in der Litanei S. 116 vorkommenden Namen der Landespatrone, so des heil. Adalbert, Wenzel und der heil. Ludmilla.

VI. Die Zusammengehörigkeit der böhmischen und mährischen Denkmäler läßt sich nicht so leicht bestreiten; im vorliegenden Falle ist sie schon dadurch verbürgt, daß hier das ganze königliche Geschlecht, König Wenzel I., seine Mutter Constantia, Tochter des ungarischen Königs Bela III., und seine Schwester Agnes, einträchtig wirkt. Was die Ansicht von dem Einflusse der französischen Gotik betrifft, so ist am Ende die angeführte Stilverwandtschaft auch ein Beweis. Solche Beweise pflegt man bekanntlich in der Kunstgeschichte, da wo es an schriftlichen Quellen gebricht, gelten zu lassen; nur dürfen sie nicht von jener Art sein, wie der von Hrn. N. zwischen Maulbronn und dem Agneskloster gezogene Vergleich (S. 253). Die paarweise durch Rundblenden zusammengefaßten Fenster der Vorhalle zu Maulbronn lassen sich mit den spitzbogigen, mit dem Stabe und dem Maßwerk versehenen Fenstern des Agnesklosters absolut nicht vergleichen. Hr. N. führt noch einen anderen Beweis (S. 253): Da die Franziskaner von Mainz, also aus der Rheingegend nach Böhmen gekommen sein sollen, so läge die Vermutung nahe, daß der Baumeister des Agnesklosters hier teilweise seine Ausbildung erhalten habe; auf S. 276 gilt es sogar schon als eine Thatsache, daß „die aus Mainz berufenen Franziskaner wohl ihre eigenen Baumeister mit ins Land brachten.“ Nun ist aber die einzige Quelle, welche die Mitteilung von der Berufung der Franziskaner aus Mainz enthält — Zimmermanns Historisches Verzeichnis ꝛc. vom J. 1831, II. 73. Die Franziskanermissionen in Böhmen waren damals vom Rheinlande ganz getrennt, da im Jahre 1230 das ganze Gebiet ihrer Thätigkeit in Mitteleuropa in zwei Provinzen Rheinland und Sachsen geteilt wurde, weswegen auch bei der Einsetzung der seligen Agnes als Aebtissin Johannes, Minister in Saxonia, vom Papste selbst delegirt erscheint. Die Bauthätigkeit, welche in jener Zeit die Franziskaner entwickelt haben, war äußerst gering. Noch im Jahre 1224 gab es in ganz Deutschland keine einzige Franziskanerkirche, von einem Kloster zu geschweigen, und noch lange darnach haben sich die Brüder mit bloßen Missionen begnügt. Der größte Teil der Franziskanerklöster in Deutschland und Oesterreich ist eines weit späteren Datums als das Agneskloster. Uebrigens ist dasselbe ursprünglich bloß ein Clarissenkloster, noch bei Lebzeiten der Gründerin dieses Ordens, mit welcher Agnes brieflich verkehrte (Pulkava's Chronik), gestiftet; mit der Gründung dieses Klosters haben die Franziskaner überhaupt nichts zu schaffen und kommen schon zum fertigen Werke wohl nur des Predigeramtes willen. — Nein, die Franziskaner von Mainz haben das Agneskloster sicher nicht erbaut. Die Stifterin, welche mit dem Auslande im regen Verkehr stand, wird wohl selbst den richtigen Mann für die Leitung des Baues gefunden haben, und wenn man das Erscheinen des gotischen Stiles bei gleichzeitigen, ja sogar späteren Bauten in Deutschland dem französischen, sei es durch den Bauherrn, sei es durch den Baumeister vermittelten Einflusse zuschreibt, so sollte Hr. N. dies auch bei den stilverwandten Bauwerken von Böhmen und Mähren gelten lassen.

VII. Böhmen ist kein eigentliches Land des Uebergangsstiles, die Gotik bürgert sich hier recht frühzeitig ein in ihrer vollen Ausbildung. Die Uebergangsperiode dauert darum nicht lange, sie entspricht keineswegs der ganzen Regierungszeit Přemysl Ottokar I. und Wenzel I. und der größte Teil der spätromanischen Bauten liegt noch außerhalb derselben. Da die Uebergangsperiode in Böhmen thatsächlich nur durch das Nebeneinanderbestehen der romanischen Ausläufer und der gotischen Vorboten charakterisirt wird, wäre es meiner unmaßgeblichen Meinung nach vorteilhafter gewesen, die beiden Gruppen gänzlich zu trennen und die Spuren der Gotik selbständig zu verfolgen. Daß ich die Anlage eines Abschnittes als verfehlt, im allgemeinen aber die des ganzen Buches als trefflich bezeichnete — darin liegt doch wohl kein so großer Widerspruch, und falls ich mich überhaupt eines Widerspruches schuldig gemacht, so geschah es nur zu Gunsten des Buches selbst, ein Vergehen, welches mir der Verfasser am allerwenigsten verübeln sollte.

Prag, 17. Mai 1888. K. Chytil.

Zeitschriften.

Chronik für vervielfältigende Kunst. Nr. 3.
Max Klingers Federzeichnungen und Radirungen. Von Ad. Rosenberg. — Kann der Meister L Cz. mit dem älteren Lucas Cranach eine Person sein? Von M. Lehrs. — Zur Kritik des Rundschauartikels über die gegenwärtige Lage der Kupferstechkunst. — Aus Holland. — Ein Brief aus Mailand. — Ein unbekannter Stich von Altdorfer. — Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels. — Graphische Sammlungen und Kunstinstitute. — Ausstellungen und Versteigerungen.

The Magazine of Art. Juni.
The aims of art. Von G. F. Watts. — A personal view of japanese art. Von Mortimer Meupes. (Mit Abbild.) — Old arts and modern thoughts. Von J. E. Hodgson. — Current art: The royal Academy II. Von M. H. Spielmann. (Mit Abbild.) — The forest of Foutainebleau. Von M. Talmer. (Mit Abbild.) — The crown: its growth and development. Von Lewis J. Day. (Mit Abbild.) — Charles Dickens and his less familiar portraits I. Von Fred. G. Kitton. (Mit Abbild.)

Bayerische Gewerbezeitung. Nr. 10.
Das mittelalterliche Drahtemail. (Mit Abbild.)

Architektonische Rundschau. Lfg. 8.
Neue Synagoge in München, erbaut von Alb. Schmidt. — Villa Dieterich in Düsseldorf, entworfen von J. G. Poppe. — Schmiedeeisernes Thor in Würzburg. — Mittelbau des Kollegiengebäudes der Universität Strassburg, von Prof. Dr. Warth. — Wohnhaus in Paris, von A. Walwein. — Bühne für theatralische Vorstellungen, von B. Schäde. — Wohnhaus Schwarzmann in Mainz, von Ph. Baum.

Gewerbehalle. Heft 6.
Zimmereinrichtung von L. Caspar. — Kleinode und Gefässe aus dem Louvre. — Bücherschrank von Genzmer. — Kronleuchter mit Hirchkopf und Geweih in der katholischen Kirche zu Allenstein i. Ostpr. — Details von einem schmiedeeisernen Kapellenabschluss in der Klosterkirche zu Trebnitz i. Schl. — Schmuckkästchen, von J. C. Maess in Berlin. — Stoffmuster aus dem Domschatz in Halberstadt.

Inserate.

Kunst-Auktion in Amsterdam.

Alte Gemälde: **Wichtige Sammlung,** wobei schöne und bedeutende Stücke von **Averkamp, Backhuyzen, Battoni, Bega, Breughel, Albert Cuyp, Jan Fyt, Dirk Hals, Heda, Maas, Ostade, Palamedesz, Pynacken, van Ravesteyn, Santvoort, Jan Steen, Terborgh, van de Velde, Wyck** etc.

Ethnologie: **Prachtvolle ostindische Waffen. (Java, Sumatra, Borneo, Celebes, Bali** etc.), wobei höchst seltene Specimina mit **Gold und Diamanten** ornamentirt, teilweise Geschenke des Kaisers von Djokjokarta.

Japanische Kunst: Sehr reichhaltige Sammlung von Kunstgegenständen, wobei alte **Bronzen, Bücher, Holzschnitte, Lackwaren, Medizindosen, Parirstangen, Porzellan** etc.

Die Versteigerung findet statt im Lokal **„Brakke Grond"** (Amsterdam) unter Leitung der Firmen **FREDERIK MULLER & CO., VAN PAPPELENDAM & SCHOUTEN** und **C. F. ROOS & CO.,** 12. Juni 1888.

Kataloge gefl. anzufragen an **Frederik Muller & Co.,** Doelenstraat 10, Amsterdam. Illustrirter Katalog à Mk 2. —.

Leipziger Kunst-Auktionen

von Alexander Danz.

XXXV. Versteigerung
Montag, den 25. Juni d. J.
Kupferstiche, Kunstbücher, Handzeichnungen u. s. w. aus Privatbesitz.

XXXVI. Versteigerung
Dienstag, den 26 Juni d. J.
Cartons des Peter von Cornelius zu den Fresken in der Münchener alten Pinakothek. 124 Nummern.

Kataloge gratis und franko.

Leipzig, den 29. Mai 1888.

Alexander Danz,
Gellertstrasse 7.

Gemäldesaal in Frankfurt a. M.

Ausstellungen und Auktionen von Gemälden, Antiquitäten und Kunstgegenständen.

Kataloge auf Wunsch gratis und franko durch

Rudolf Bangel in Frankfurt a. M.

Kunst-Auktionsgeschäft gegr. 1869. (18)

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig.

POPULÄRE ÄSTHETIK.

Von

C. Lemcke.

5. verbesserte und vermehrte Auflage.

Preis 9 M., geb. 11 M.

HOLBEIN UND SEINE ZEIT.

Von **Alfred Woltmann.**

Zweite, umgearbeitete Auflage.

Mit vielen Illustrationen.

geb. 15 Mark 50 Pf.



Tanagra-Figuren.

Katalog mit 20 Illustrationen dieser „köstlichsten Publicationen des Kunsthandels" versendet gratis und franco

Fritz Gurlitt,
Kunsthandlung.
Berlin W.,
29 Behrenstrasse.

Zu verkaufen:

1 Lermolieff, Die Werke italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin, durch

E. A. Seemann in Leipzig.

Soeben erschien in unserm Verlage:

Eléments d' Orfèvrerie

composés par

Pierre Germain.

2 Teile in 4⁰ enthaltend

100 Tafeln in 2 eleganten Mappen.

Preis M. 40. —.

Früher erschienen:

Recueil des oeuvres

de

Gille-Marie Oppenord.

Ein Band Folio mit 120 Blatt Faksimiles der besten Entwürfe und Zeichnungen des Meisters in eleg. Mappe.

Preis M. 48. —.

Recueil des oeuvres

de

G.-A. Meissonnier.

Ein Band Folio mit 100 Blatt Faks. in eleg. Mappe.

Preis M. 48. —.

Ferner wurden soeben ausgegeben:

Lagerkatalog 217.
Kunstgewerbe.

Lagerkatalog 218 u. 221.
Malerei, Kupferstichkunde, Holzschnittwerke etc.

Im Druck begriffen:

Lagerkatalog 225,
Architektur und Dekoration.

Frankfurt a. M. Rossmarkt 18. **Joseph Baer & Co.**

Carl Triepel
KUNSTHANDLUNG, BERLIN
Jerusalemerstr. 13, am Dönhofsplatz.
Gemälde und Handzeichnungen alter Meister.
(29)



Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von August Pries in Leipzig.

23. Jahrgang. 1887/88.

Kunstchronik

Nr. 36. 14. Juni.

Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

Herausgeber:

Carl v. Lützow und Arthur Pabst

Wien, Theresianumgasse 25. — Köln, Flandrische Straße 14.

Expedition:

Leipzig: E. A. Seemann, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. Kühl, Jägerstr. 73.

Die Kunstchronik erscheint von Oktober bis Ende Juni wöchentlich, im Juli, August und September nur aller 14 Tage und kostet in Verbindung mit dem Kunstgewerbeblatt halbjährlich 6 Mark, ohne dasselbe ganzjährlich 8 Mark. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler in Leipzig, Wien, Berlin, München u. s. w. an.

Die Münchener Kunstausstellung.

München, 1. Juni 1888.

Mthr. Soeben ist die dritte internationale Kunstausstellung feierlich eröffnet worden. Wie bekannt, ist noch niemals die Konkurrenz eine so große, die Stimmung vorher eine so gedrückte gewesen, wie in diesem Jahre. In Barcelona, Wien, Brüssel, Kopenhagen, im Pariser Salon und in der Londoner Akademie sind gegenwärtig Tausende von Werken vereinigt. Und dennoch ist die Münchener Ausstellung zu frohem Gelingen geführt, ja, das Gesamtbild derselben so glänzend gestaltet worden, wie dasjenige kaum einer früheren. Wie sehr die räumliche Trennung von der gleichzeitigen Schwesterausstellung, der deutsch-nationalen Kunstgewerbeausstellung geboten gewesen, wird uns jetzt klar, nachdem jeder nur irgendwie verwendbare Raum des Glaspalastes noch für die Aufstellung von Kunstwerken herangezogen werden mußte. Über 3200 Nummern sind schon jetzt in neunzig Sälen und Kabineten vorhanden, obwohl noch immer, außer Österreich, die Spanier und die Franzosen fehlen. Man betritt zunächst einen vornehmen Kuppelsaal, der dem bewährten Erbauer der Synagoge, Albert Schmidt, seine architektonisch-dekorative Schönheit verdankt. Kolossale Karyatiden, von Kramer und Maison modellirt, tragen die gewölbte Decke, deren Fresken — Triumph der Schönheit und der Künste — von C. A. Geiger herrühren. Drei mächtige Portale führen zu den langgestreckten Flügeln des Palastes, von denen der mittlere die historische Abteilung, der rechte die ausländischen Werke, der linke die deutschen Erzeugnisse birgt.

Um „den Kunstfleiß zu reizen und bei dem Publico die Neigung für die Kunst immer allgemeiner zu machen", war am 4. Nov. 1788, dem Namenstage des Kurfürsten Karl Theodor, die erste Gemäldeausstellung in München eröffnet worden. Und um hieran zu erinnern, hat man in der historischen Abteilung äußerst zahlreiche, aus Privatbesitz zusammengebrachte Werke verschollener Münchener Meister aufgestellt — freilich im Grunde eine verlorene Liebesmüh, da das Ausstellungspublikum bekanntlich für derartige kunstgeschichtliche Kollegien wenig zugänglich ist und auch der Fachmann nur notgedrungen Sammlungen im Stile der Neuen Pinakothek zu betreten pflegt.

Den fremden Gästen, die gegen alle anfänglichen Befürchtungen sich in überraschender Zahl und vorzüglicher Qualität beteiligt haben, sind 38 Säle im rechten Flügel eingeräumt. Neun kommen auf Österreich, sechs auf Frankreich, je fünf auf Italien und Amerika, vier auf England, je drei auf Holland, Schweden und Spanien, zwei auf Belgien.

Holland und Belgien, deren Ausstellung von dem berühmten Tiermaler J. C. de Haas arrangirt wurde, sind ganz besonders gut vertreten. Außer den zwei vorzüglichen Bildern dieses Meisters findet man da ein größeres Bild von Jos. Israels, ein altes Weib, das am Kamin sich die erstarrten Hände wärmt. Zwei weibliche Bildnisse von großer Feinheit giebt A. H. Bakkerkorff, ein ebenfalls kleines aber wert-

volles Bild „Mondschein“ G. W. Oldewelts in Amsterdam, eine ungemein wahre Darstellung „Fischerboote“ H. W. Mesdag. M. Maris, in London lebend, sendet mehrere Bilder verschiedenen Genres eine „Vlämische Küche“, ein Hafenbild und ein koloristisch sehr feines Kinderporträt. Von dem verstorbenen Mauve sind zwei ausgezeichnete Gemälde „Schafe im Wald“ und „Kühe am Bach“, von David Oyen ein Genrebild „In der Restauration“, von Du Chattel zwei Landschaften „Allee im Winter“ und „Ein Abend am Kanal“, von W. B. Tholen eine skizzenhaft geistreiche Darstellung „Eine Gesellschaft in Freien“, von A. Neuhuys ein Genrebild „Mühevolle Augenblicke“ vorhanden.

In der belgischen Abteilung fesselt vor allem eine prachtvoll gemalte Marine „Die Schelde vor Antwerpen“ von Franz Courtens, eine Darstellung von gewaltiger Größe und frappanter Wahrheit. Von demselben Künstler finden wir ein ebenfalls feinabgetöntes Bild „Schleppschiff auf der Schelde“, von A. Le Majeur eine Marine, von Alfred Stevens mehrere Figurenbilder, von Xaver de Cock eine „Herde durch den Fluß watend“ und das große Bild einer jungen Dame am Strand. Dazu kommen die Kuhhirten von Emil Claus, mehrere geschickt gemalte Einzelfiguren Albrecht de Vriendts, eine „junge Dame mit einem Affen spielend“ von Karl Nys, Leemputtens großes Bild „Heimkehr der Arbeiter“, ein größeres Porträtstück, eine Vereinigung junger Künstler darstellend, von Henri Luyten, Josef van Luppens „Birkenwald“ und Theodor Verstraete's „Auf der Heide“.

Frankreich ist vorläufig mit modernen Werken noch nicht vertreten, doch sind in einem von dem Maler Papperitz arrangirten internationalen Kunstsalon wahre Kabinetsstücke von Daubigny, Rousseau, Bastien-Lepage, Diaz, Millet, Dupré u. a. älteren Meistern zusammengestellt.

In der italienischen Ausstellung, die als sehr hervorragend gelten kann, findet man ein tiefgestimmtes Bild „Singende Mädchen“ von Luigi Mion, B. Giuliano's „In sich gegangen“, von V. Cavalieri ein koloristisch hervorragendes Genrebild, ein großes ungemein lebendiges Tierbild Ruggero Panerai's „Pferde im Fluß“, ein pikant gemachtes Reitergefecht De Alberti Mordiano's, Genrebilder von F. Andreotti, Vinea, Rafael Sorbi und Emilio Borsa, „Im Gebet“ von Max Bianchi, L. Rossi's „Bei der Arbeit“, dann eine Alpenlandschaft von B. Berri, Adolf Thomassi's „Frühling“ und „Eine Küste“ von Giuliano.

England ist zwar nicht so gut wie auf der Berliner Jubiläumsausstellung vertreten, doch sieht man immerhin von Sir John Millais ein Genrebild „Die Waisen“, von Alma Tadema „Eine junge Sklavin im römischen Frauenbad“, von John Smart ein Figurenbild „Wo Schweigen herrscht“, von W. B. Richmond „Die klugen und thörichten Jungfrauen“, von J. A. Waterlow „Des Schäfers Rückkehr“ und „Des Fischers Tochter“. Besonders zahlreich und hervorragend sind die Porträts. Hier fesseln vor allem die fein genrehaften Arbeiten Alma Tadema's, „Porträt meiner jüngsten Tochter“ und „Mein Doktor“, dann die fünf Bildnisse Hubert Herkomers, darunter ein Familienbild, das Porträt Stanley's und das des Kapellmeisters Richter. Daran reiht sich ein Porträt des Prinzen von Wales von Frank Holl und ein Damenbild von Leighton. Auch Richmond stellt mehrere Porträts und einige plastische Werke aus. M. Hages, John Vied, Clara Montalba, bringen Marinebilder, Hafenscenen 2c., der interessante James Whistler Porträts und landschaftliche Pastelle, D. Murray mehrere Landschaften, W. H. Bartlett ein Dünenbild.

Auch die amerikanische Abteilung, wenn auch noch unvollständig, tritt mit einer Reihe tüchtiger Schöpfungen auf. Abgesehen von verschiedenen Arbeiten Toby Rosenthals, die nichts Neues bringen, finden wir hier ein virtuos gemaltes, ungemein farbig wirkendes Damenporträt einer Dame von E. Klumpke in Paris, sowie ein mit großer origineller Wahrheit gegebenes Genrebild „In der Kirche“ von Gari Melchers. Von Fr. A. Harrison sieht man eine Aktstudie, Rückenfigur, im Grase sitzend und mit viel Feinheit der Beobachtung im Freien gemalt, dann R. Köhlers großes figurenreiches Bild „Der Strike“, „Frauen am Spinnrad“ von Walther Gay, sowie ein prachtvolles Bild von Bridgeman, einem Schüler Gérôme's, „Auf der Terrasse von Algier“. Weitere Gemälde von Henry Mosler, Frank Millet, Currier, Charles Spragne, schließlich zahlreiche Radirungen und Holzschnitte von eminenter Feinheit geben ein überraschendes Gesamtbild der aufstrebenden amerikanischen Kunst, das vielleicht zum ersten Male sich so umfassend darstellt.

Weniger neu scheint dasjenige, was in der norwegisch-schwedischen Abteilung geboten wird. Besondere Aufmerksamkeit erregt das groß aufgefaßte, wirkungsvolle Bild, „Nordenskiöld auf dem Eise des Polarmeeres stehend“ von dem Direktor der Stockholmer Kunstakademie, Graf Rosen, dann ein reizend empfundenes Frühlingsbild Grönvolds, ein kleines feines Bildchen „Die Näherinnen“ von Alb. Edelfeldt in Paris, ein Birkenwald K. Munthe's, eine Abendstimmung W. Geggerfeldds, ein Winterabend in Norwegen von F. Smith Hall, drei grundverschie-

dene tüchtige Bilder Oskar Björcks, eine Markthalle in Venedig, das „Modell" und ein lebensvolles Porträt einer jungen Dame in ganzer Figur. Ein einfach liebliches Bildchen von durchaus künstlerisch empfundener Wahrheit „Seerosen pflückende Kinder im Kahn", giebt Ekenaes, Karl Larsson einige geschickte, sehr pikante Aquarelle. Dem letzteren schließt sich Chr. Skredswig in seinen beiden mit Kühen staffirten Landschaften an, welche die modern-impressionistische Tendenz mit viel Talent zu vollem, ungeschminktem Ausdruck bringen. Joh. Larssen sendet eine Marine, Oskar Wergeland „Fischer im Segelboot" auf hoch bewegter See, Gust. Cederström „Des Seemanns Witwe."

Mit voller Repräsentation tritt selbstverständlich die deutsche Kunst in die Schranken, welche nicht weniger als 32 Räume im linken Flügel einnimmt. Glänzende Namen auf jedem Gebiet finden sich hier, keiner ist zurückgeblieben. Insbesondere zeigt sich wieder einmal, daß die süddeutsche Residenz immer noch unbestritten den tonangebenden Centralpunkt des gesamten deutschen Schaffens bildet. Freilich hat sich in der Münchener Malerei in den letzten Jahren ein ganz unglaublicher Umschwung vollzogen. Die einst allbeherrschende Historienmalerei ist senil geworden und fördert nichts mehr zu Tage; die bösen Klopfgeister altmeisterlicher Landsknechte und hysterischer Edelfräulein geben nur noch im Kunstverein sich Rendezvous. Dafür umgiebt uns im Glaspalast das frische pulsirende Leben unserer Zeit. Fast glaubt man, im Pariser Salon zu stehen, so hell, licht und lustig ist der Glaspalast geworden. Freilich ist dies zum Teil darauf zurückzuführen, daß die Aufnahmejury in vielleicht einseitig moderner Weise zusammengesetzt war, indem besonders Uhde und Piglhein den Ton angaben. Immerhin kann man sich nur freuen, daß endlich der lang vorausgesehene Umschwung eingetreten ist. Die alten Meister aus der Pilotyschule vermögen neben dem rüstig aufstrebenden Nachwuchs nicht mehr das Feld zu behaupten, haben zum Teil sogar notgedrungen von der Ausstellung fern bleiben müssen, dagegen tritt eine Reihe jüngerer Künstler mit geradezu epochemachenden Schöpfungen in die Schranken.

Besonders die religiöse Malerei weist eine Reihe ganz hervorragender Werke auf, darunter zwei Madonnen von Gabr. Max und W. Dürr, eine gewaltig empfundene, wenn auch etwas dekorativ ausgeführte „Grablegung Christi" von Piglhein, ein äußerst reizvolles Hexenbild von Alb. Keller und ein wunderbares neues Werk von Uhde „Die heilige Nacht".

Auf dem Gebiete des modernen Zeitgemäldes steht Liebermann mit seiner schon vom vorjährigen Pariser Salon bekannten „Flachsscheuer" obenan. Dann folgen Habermann und Walter Firle, dessen großes Bild „Im Trauerhause" diesmal wohl den Vogel abschießen dürfte, da es den sehr glücklichen Versuch macht, die Prinzipien der neuen Richtung dem Publikum mundgerecht zu machen. Als Sensationsbild älteren Stils sei Jos. Weisers „Unterbrochene Trauung" ebenfalls gleich heute genannt.

Das Bildnis zählt — abgesehen vom Lenbach-Salon, verhältnismäßig wenig bedeutende Nummern; mit um so größerer Bewunderung müssen wir vor den zahlreichen herrlichen Landschaften verweilen, obwohl gerade für intim empfundene Landschaften die modernen Ausstellungsverhältnisse bekanntlich die denkbar ungünstigsten sind.

Alles in allem kann man wohl schon heute voraussagen, daß das Münchener Unternehmen einen unbestreitbaren Erfolg haben wird, da es an Qualität des Gebotenen alle Ausstellungen der letzten Jahre, selbst die Berliner Jubiläumsausstellung, weit übertrifft.

Ein Band Handzeichnungen von Jacques Androuet Du Cerceau.

Herr Dr. Lehrs fand beim Neuordnen des Dresdener Kupferstichkabinets einen Band architektonischer Handzeichnungen, welche er mir zur Begutachtung vorzulegen die Güte hatte, da dieselben eine Signatur nicht haben. Es sind unverkennbar Arbeiten des Du Cerceau, des berühmten französischen Meisters, der uns neuerdings durch das treffliche Werk des Baron Henry de Geymüller (Les Du Cerceau, Paris und London 1887) wieder näher gerückt wurde.

Der Band ist in Schweinsleder gebunden, zeigt auf seiner Vorderseite in Goldpressung das kursächsische Wappen und die Inschrift I. G. H. Z. S. G. C. V. B. (Johann Georg, Herzog zu Sachsen, Gülich, Cleve und Berg), ist innen in Blei mit M(a) 50 bezeichnet und etwas wurmstichig. Er enthält 31 Blatt sehr feinen Pergaments, auf dem die Zeichnungen in scharfen Tuschstrichen und leichter Abtuschung ausgeführt sind. Sie sind in jenen Formen gehalten, welche der „zweiten Manier" nach Geymüllers Darstellung entsprechen, gehören also wohl der Zeit um 1550 an. Die Gewißheit, daß die Blätter von Du Cerceau stammen, ergiebt sich aus ihrem Inhalt, ihrer meisterhaften und eigenartigen Zeichnung, sowie aus der leicht erkennbaren Handschrift in Zweifel ausschließender Weise. Es wäre also den Hrn. v. Geymüller bekannten, mit den Buchstaben A bis N bezeichneten dreizehn Sammlungen von Zeichnungen noch die Dresdener als vier-

zehnte (unter dem Buchstaben O) hinzuzufügen. Die Blätter tragen folgende Inschriften:

1. La sepulkre Sainct Thomas aux Endre (vgl. H 34, wo das Blatt bezeichnet ist: „Sepulture de Sant Thomas aulx Indes“). 2. Un Temple de paix. 3. Vestibule antique. 4. Pour une corps de logis selon l'antique. 5. Vestibulle antique. 6. Portiere du temple de ceres. 7. Le temple de faustine (vgl. H. 16). 8. Avant du temple de faustine. 9. Temple antique. 10. Pour une chemine. 11. sepulture antique. 12. Antree antique. 13. Pour une devant de Corps selon l'antique. 14. Arc antique. 15. Arc antique. 16. Les arcs de Langres (vgl. E 15). 17. Les halles antiques de Vienne (vgl. E 3 u. 17, H. 15). 18. Pour une chemine selon l'antique (vgl. H. 52, abgebildet bei Geymüller, Tafel III). 19. Pour une puis selon l'antique (vgl. E 8, abgebildet bei Geymüller, Tafel II). 20. 21. Pour une lucarne antique. 22. Fontaine antique dans les chateaux de diion. 23. Arc antique. 24. Pour une fontaine. 25. Pour une puis selon l'antique. 26. Logis antique. 27. Arc antique. 28. Pour une gallerie selon l'antique. 29. Temple antique. 30. Pour une cheminee selon l'antique. 31. Un pourtiere de Juppiter.

Da ich die von Geymüller beschriebenen Sammlungen mit der Dresdener nicht vergleichen kann, so muß ich es dahin gestellt sein lassen, ob die letztere viel Neues bringt. Im wesentlichen scheint sie sich mit der Sammlung H, früher Hamilton, dann Destailleur in Paris zu decken.

Ferner besitzt das Dresdener Kupferstichkabinet, welches sonst nicht eben reich an Stichen Du Cerceau's ist, ein in blaues Papier gebundenes Heft, in welches 34 seiner Stiche eingeklebt sind. Auf der ersten Seite findet man das Titelblatt der Ausgabe der Triumphbogen von 1550. Einzelne Blätter sind, wie dies öfter vorkommt, vom Meister selbst mit Tinte bezeichnet. Und zwar sind es folgende:

Blatt 1. Sanctus petrus in montorio Br(amante). 2. Interior orthographia panthei nunc mariae rotundae. Ro(manum). 6. Porticus templi faustinae. Ro. Das Blatt entspricht nicht O, 7 im Detail, sondern ist feiner gegliedert.) 7. templum Jovis. 8. templum ante orbanum. 10. Anterior orthographia templi bacchii . Ro. 12. Templum herculis. 14. templum mercurii. 16. templum Ottonis, Roma Imp. 19. templum minervae. 21. templum Claudii Imp. Ro. 22. templum Vespasiani. Imp. Ro. 23. templum Adonis. 25. templum libertatis. Ro. 28. templum vestae. 30. Templum veneris. 31. Templum Neroni Imp. Romae. 34. ex templo pacis. Ro.

Cornelius Gurlitt.

Kunstlitteratur und Kunsthandel.

R. B. **Riegels Gesamtansicht von Nürnberg.** Gesamtansichten der Stadt Nürnberg in Kupferstich aus älterer und neuerer Zeit sind nicht selten; doch sind die meisten derselben von nur geringem künstlerischen Wert. Um so größere Beachtung verdient eine von dem Kupferstecher Riegel in Nürnberg (in weitern Kreisen bekannt durch seine gewissenhaft korrekt gezeichneten Architekturstiche für die Berliner Zeitschrift für Bauwesen) soeben in Radirung auf Stahl vollendete und im Selbstverlage des Künstlers erschienene, echt künstlerisch behandelte Gesamtansicht der Stadt, gesehen von der Höhe des runden Turmes auf der Veste. Diese Ansicht (Bildgröße 60 × 18 cm) im Osten abschließend mit dem sogenannten fünfeckigen Turm, dem ältesten Bauwerke der Stadt, im Westen mit dem Tiergärtnerthorturm, giebt ein treues Bild der altehrwürdigen Stadt Nürnberg mit ihrer noch ganz mittelalterlichen Anlage der Straßen und Häuser und den gotischen Dächern der letztern, sowie von dem landschaftlichen Charakter der Umgebung. Alle Einzelheiten sind mit größter Sorgfalt, mit bewährter Meisterschaft nach dem Original gezeichnet. Trotz dieser liebevollen Behandlung aller Einzelheiten ist das Ganze doch von einer überraschend malerischen Gesamtwirkung, namentlich auch vortrefflicher Luftperspektive.

x. **Die feierliche Aufbahrung Kaiser Wilhelms** ist von Bernhard Mannfeld zum Gegenstande einer großen Radirung gemacht worden, welche bei Paul Sonntag in Berlin erschienen. Der Kaiser ruht auf erhöhtem Sarge; zur Seite stehen Sessel mit den Reichskleinodien und Insignien; sechs riesenhafte Kandelaber erhellen die ergreifende Scene und verbreiten Licht über den reichen aufgehäuften Blumenschmuck. Nach oben zu verliert sich der Schein in dem säulengetragenen Tonnengewölbe der Domkirche. Die Mittelpartie ist etwas klein und daher schwer zu erkennen. Die Ausführung ist sehr sorgfältig und sauber, das Architektonische besonders vortrefflich gelungen.

Preisverteilungen.

*** **Die Ehrenmedaille des Pariser Salons** ist dem Maler Eduard Detaille für sein Bild „Der Traum der Soldaten“ zuerkannt worden. Der deutsche Maler G. Kühl hat eine Medaille dritter Klasse erhalten.

Personalnachrichten.

*** **Dr. jur. Paul Seidel**, unser Mitarbeiter, ist zum Direktorialassistenten an den königlichen Museen zu Berlin ernannt und dem Kupferstichkabinet überwiesen worden.

*** **Der Maler Alexander Kips** ist zum artistischen Direktor der königlichen Porzellanmanufaktur in Berlin ernannt worden.

*** **Der englische Historienmaler Sir Frederic Leighton**, Präsident der Akademie zu London, ist zum auswärtigen Ritter des Ordens pour le mérite ernannt worden.

*** **In Bestätigung der von der Genossenschaft der ordentlichen Mitglieder der Akademie der Künste in Berlin** vollzogenen Wahlen hat der Kultusminister die Maler Professor Karl Becker, Professor Wilhelm Amberg, Professor Friedrich Geselschap, den Bildhauer Professor Erdmann Encke, die Architekten Geheimen Regierungsrat Julius Raschdorff und den Regierungsbaumeister Schwechten zu Mitgliedern des Senats der Akademie der Künste auf den Zeitraum vom 1. Oktober 1888 bis Ende September 1891 berufen.

*** **Zum Direktor des Kestnermuseums** in Hannover hat der Magistrat Herrn Dr. Schuchard, bisher Assistent an den königl. Museen in Berlin, gewählt. Das Kestnermuseum, für welches zur Zeit ein prachtvoller Neubau errichtet wird, führt seinen Namen von dem Rentier Kestner, einem Enkel der Charlotte Buff (Werthers Lotte), Neffen des bekannten „römischen Kestner“. Herr Kestner vermachte noch bei Lebzeiten seine von ihm und seinen Vorfahren gemachten Sammlungen, namentlich wertvoll in Gemälden, Kupferstichen, Münzen, Gemmen, Autographen ꝛc., der Stadt Hannover und setzte außerdem noch 100000 Mk. zum Bau des Museumsgebäudes aus. Das Kestnermuseum wird ferner enthalten: das Stadtarchiv, die Stadtbibliothek und die Cule-

mannsche Sammlung, welche von der Stadt unter Beihilfe des Staats für den Preis von 600000 Mk. von den Culemannschen Erben erworben ist.

Kunst- und Gewerbevereine.

S. **Archäologische Gesellschaft in Berlin.** Maisitzung. Herr Boehlau sprach unter Vorlage von Zeichnungen über die Darstellungen eines archaischen Kraters, von welchem einige Scherben auf der Stelle des äolischen Kyme gefunden sind: Symposionscene, Reiter, Tierstreifen und Epheuranke. Die Zeichnung steht stilistisch den klazomenischen Sarkophagen am nächsten, beiden wiederum sind die Cäretaner Vasen verwandt. Letztere und die kymäischen Scherben können als zwei parallele Entwickelungen aus derselben Wurzel angesehen werden (die Cäretaner Vasen vielleicht in Phokäa zu Hause), während die klazomenische Keramik sich von der kymäischen abgezweigt haben wird. — Herr Erman besprach einen wichtigen, unlängst in Mittelägypten in Tell el Amarna, der Residenz des ketzerischen Königs Amenophis IV. (etwa 1420 v. Chr.), gemachten Fund von Thontafeln mit babylonischer Keilschrift, deren Hauptmasse den Berliner Königl. Sammlungen gesichert ist. Es sind Briefe und verwandte Dokumente, die von asiatischen Fürsten an Amenophis III u. IV. gerichtet sind. Unter diesen befindet sich der aus mesopotamischen Denkmälern bekannte Burnaburiasch von Babylon, dessen Briefe an Amenophis IV. außer persönlichen Angelegenheiten die Erneuerung eines Freundschaftsvertrages und eine Reklamation wegen einer von babylonischen Staatsangehörigen auf ägyptischem Boden erlittenen Unbill zum Gegenstande haben. Ferner Duschratta, „der große König von Mitanni" (nördliches Euphratgebiet), dessen Schriftstücke vorwiegend die Heirat seiner Tochter mit Amenophis III. behandeln. Mitanni ist der einheimische Name für das den Ägyptern wohlbekannte Land Naharina, das gerade unter Amenophis III. als der nördliche Nachbarstaat des ägyptisches Reiches genannt wird. Dasselbe wird unmittelbar nach dieser Zeit durch das Reich der Cheta verdrängt, ohne daß wir bisher von den Kämpfen eine Kunde hatten, die zu dieser Machtverschiebung führten. Jetzt lernen wir aus den Tafeln wenigstens eine Episode daraus kennen, denn eine derselben enthält den Hilferuf: „Der König von Chatti ist im Lande Kurchaschê. Ich fürchte mich vor ihm. Er zieht nach Syrien." Die Schreiber der Briefe, in denen phönikische und palästinensische Städte genannt werden, legen sich keinerlei Fürstentitel bei: es sind offenbar Vasallen oder Beamte des Pharao, dem damals Syrien und Palästina unterworfen war. Hieraus ergiebt sich die erstaunliche Thatsache, daß die babylonische Schrift und Sprache im 15. Jahrh. sogar in Palästina geherrscht hat, daß sie also als Geschäftssprache verbreitet war, wie unter der Perserherrschaft die aramäische. Merkwürdig ist, daß sich unter die offiziellen Dokumente dieses Archives eine Tafel mit mythologischem Inhalt verirrt hat, auf welcher die einzelnen Keilschriftworte durch Punkte ägyptischer Tinte abgetrennt sind: offenbar Studien eines ägyptischen Archivars im Lesen der Keilschrift! Übrigens unterscheiden sich diese Thontafeln von allen anderen älteren Keilschriftdenkmälern dadurch, daß sie rein phonetisch geschrieben sind, während bei den übrigen die Bedeutung der Worte in der Regel besser bekannt ist, als die Aussprache. Wir besitzen demnach in ihnen die ältesten wirklich lesbaren Denkmäler einer semitischen Sprache. — Herr Richter sprach über seine neuesten Ausgrabungen und Entdeckungen auf dem römischen Forum, insbesondere über die Auffindung der Fundamente eines Triumphbogens, welcher, unmittelbar an die Südseite des Cäsartempels angebaut, die Straße zwischen diesem und dem Kastortempel überspannte. Es war unzweifelhaft einer der beiden dem Augustus errichteten Bogen, entweder der im Jahre 725 zum Andenken an die Schlacht von Aktium oder der 717 zum Andenken an die von den Parthern zurückgegebenen Feldzeichen erbaute. Ein zweiter Bogen, von welchem Gewölbe- und Pilasterstücke zum Vorschein kamen, stand auf der Nordseite des Tempels. So ergab sich die Rekonstruktion der ganzen Ostseite des Forums, die analog dem Augustusforum gestaltet war, wo gleichfalls zu beiden Seiten des Mars Ultor die Triumphbogen des Drusus und Germanicus standen. — Zum Schluß sprach Herr Schuchhardt über Wandmalereien aus dem 1886/87 aufgedeckten Palaste von Mykenä, unter denen besonders die Darstellung einer Opferhandlung (Altar vor einem mit großem zweiteiligen Schilde bewehrten Idol, zu den Seiten je eine adorirende Frau) von Interesse ist, da sie in allen Einzelheiten der Darstellung des großen Goldringes aus dem 6. Grabe (Schliemann S. 402) entspricht. Damit knüpft sich eine enge Beziehung zwischen Palast und Gräbern, welche dadurch einer und derselben Epoche und denselben Bewohnern zugewiesen werden. Damit steigt nun aber auch die Wahrscheinlichkeit für den achäischen Charakter jener Kultur, für welchen vor allem die große Übereinstimmung der gefundenen Paläste mit der homerischen Beschreibung des Anaktenhauses spricht. Jene ältesten Burgen haben weder den Charakter einer Stadt noch den eines heiligen Bezirks, sondern sind befestigte Königssitze. Die Ringmauer umschließt nichts weiter als was zum Palast gehört; aber zu diesem gehört sowohl die Schloßkapelle wie die Fürstengruft. Erst als bei steigendem Luxus womöglich für jedes einzelne Grab ein ganzes Mausoleum errichtet wurde, fand sich für solche Anlagen innerhalb der Mauern kein Platz mehr; daher sehen wir die Tholosbauten außerhalb derselben. —

Posen. Bei der kürzlich stattgehabten Generalversammlung des Posener Kunstvereins sind zu Ehrenmitgliedern desselben ernannt worden: Regierungsrat Dr. Osius, jetzt in Magdeburg, als Gründer des Vereins, und Geheimer Ober-Reg.-Rat Dr. Jordan, Direktor der National-Galerie in Berlin, als warmherziger Förderer der Bestrebungen des Vereins.

Sammlungen und Ausstellungen.

⁂ **Die Münchener internationale Jubiläumsausstellung** wird nach dem Eintreffen der österreichischen im Ganzen 3218 Kunstgegenstände in 90 Räumen beherbergen, wovon 16 der Münchener historischen Abteilung, 32 den Künstlern des deutsches Reiches, 9 den Künstlern Oesterreich-Ungarns, 6 für Frankreichs, je 5 für Italiens und Amerika's, je 4 für Spaniens, Hollands, Skandinaviens, 3 für Belgiens Künstler dienen und 2 gemischte Nationalität aufweisen. Die 3218 Objekte gliedern sich zunächst in 484 für die historische Abteilung (und zwar 399 Malerei, 24 Plastik, 61 Architektur), dann in der eigentlichen Ausstellung in 2040 Oelgemälde, 233 Aquarelle, Pastelle, Zeichnungen, 265 plastische, 116 graphische, 77 architektonische Werke. Unter den 2040 Oelgemälden sind ca. 680 von 440 in München domizilirenden Künstern ausgestellt.

H-h. **Die Ausstellung des cercle artistique in Brüssel** giebt, ohne durch besonderen Glanz hervorzuragen, von den in der belgischen Schule jetzt leitenden Prinzipien ein deutliches Bild. Die Wege der einst neu-vlämischen Schule, von welcher vor einigen Jahrzehnten der große Umschwung in der modernen Malerei ausging, — scheinen verlassen. Das neue Geschlecht hat sich gründlich von dem alten entfernt und nicht nach einer (nur scheinbaren) Nachfolge Rubens', sondern nach dem einzigen Wegweiser: Paris ist das Interesse der Jungen gerichtet, so zwar, daß man, ohne sich von der Wahrheit zu entfernen, sagen kann, man ist hier noch radikaler als in Paris, und was dort nur von Einzelnen als Panier ergriffen wird, ist man hier kühn genug, als allgemeingültig zu befolgen. Die Hellmalerei erfüllt alle Wände des cercle. Virtuos gemalte Rosen, ausgezeichnete Stillleben von Seghers; eine Straße aus einer Stadt, „wo die letzten Häuser stehn", im Winter, mit Schnee und hellgrünen Baumstämmen von Lucian Frank; eine ganz impressionistische Scene eines Apfelsinenmarktes auf einer sich zu einem Platz erweiternden, im Bogen herumführenden Straße; Soldaten von Léon Abry, die sehr flott, aber auch sehr flach und flüchtig hingestrichen sind; dann folgt eine Schneelandschaft von Franz Courtens, die eigentlich nur eine farbige, und farbig auch sehr fesselnde „Note" im Whistlerschen Sinne ist, und von demselben eine freundlichere Wasserlandschaft. Hübsch ist die Waldscene von Emile Claus. Endlich sieht man auch eine Arbeit von, im alten Sinne, soliderer Durchführung: ein Porträt von George Fichefet. Der „Stall" von Jan Stubbaerts ist gut gemalt bei all seiner Trivialität, gut ist auch, in der Weise des paysage

intime, eine Landschaft von J. Crosemans, während ein übergroßes Genrebild aus der zweifelhaften Gesellschaft, von Philippsohn, im Ausbau gesucht und nur in der Farbe stellenweis pikant ist. Eine große Kohlenzeichnung „maternité“ wäre bei ihrem gar zu fragwürdigen Kunstwert wohl besser nicht ausgestellt worden. Geschmacklos ist auch ein „Angelus“ von Frederic Tschaggenij. Von der Mehrzahl der im impressionistischen Sinne interessanten Landschaften, Nachtstimmungen u. dgl. ist Detaillirteres nicht zu sagen, außer daß neben diesen fragwürdigen Werken jedenfalls die Bilder der alten Schule, die ausgestellt und nicht gut sind, doppelt alt aussehen. Vortreffliches zeigt die Abteilung der Aquarelle; ich nenne die Namen Staquet und F. Binjé und, um mit einem Bilde von ganz unbezweifelbarer Vorzüglichkeit zu schließen: ein Herrenporträt ersten Ranges, von J. de Balaing, eine der besten Pastellleistungen im Bildnisfach. Ein Weltmann von bequemem Lächeln, mit Handschuhen, Stock und Cylinder, sitzend, wie sprechend, äußerst zwanglos und frei und doch mit hohem Geschmack komponirt, macht dieses Bild den besten Eindruck in der Ausstellung und mag Anhängern des Alten wie des Neuen gleich gut erscheinen; denn wie frisch es auch in der Haltung ist, fordert es doch wiederum durch keine Extravaganz heraus, die nur zu oft sich gerade da bei dem Neuen einstellt, wenn wirkliches Talent für das Neue nicht da ist.

— **Ausstellung von Münzen und Medaillen aus der Zeit der Kaiserin Maria Theresia.** Es war ein glücklicher Gedanke, welcher die Wiener Numismatische Gesellschaft leitete, gerade jetzt eine Ausstellung aller in der Regierungszeit der großen Kaiserin geprägten österreichisch-ungarischen Münzen und Medaillen zu veranstalten. Mit Ernst und Sorgsalt, wie es einer wissenschaftlichen Gesellschaft ziemt, ist diese Sammlung einziger Art ins Werk gesetzt und der allgemeinen Besichtigung im Rittersaale des Wiener Landhauses zugänglich gemacht worden. Die Ausstellung drängt durch ihre Reichhaltigkeit vor allem die Ueberzeugung auf, daß Maria Theresia auf den Titel „die Münzreiche“ vollen Anspruch hat: mehr als 500 verschiedene Medaillen und mehr als 1000 Stück verschiedener Münzgepräge, innerhalb einer Regierungsperiode von 40 Jahren ausgegeben, ist gewiß eine imponirende Zahl. Besichtigen wir zuerst die Medaillen. In chronologischer Reihenfolge liegen alle die Prachtstücke der Medailleurkunst vor uns; die berühmtesten Graveure jener Zeit, wie sie die Kaiserin durch Gründung einer selbständigen Graveurakademie heranzuziehen verstand, sind hier in ihren besten Werken vertreten: Richter, Donner, Toda, Waron, Widemann, Domanöck, Würth, dann von auswärtigen Berckel, Roettiers, Guillemard u. a. Die interessante Sammlung beginnt mit den Porträtmedaillen der Eltern Maria Theresia's, Kaiser Karls VI. und Elisabeth Christina's; es folgen die Medaillen auf ihre Geburt, auf ihre Vermählung mit Franz von Lothringen, auf ihren Regierungsantritt, auf alle wichtigeren Veranlassungen und geschichtlichen Thaten, und sie schließt mit der Trauermedaille auf ihren Tod. Wir finden in der Sammlung reizende Familienporträts, wie die Medaille aus dem Jahre 1759 mit den Bildnissen Franz' I. und Maria Theresia's auf der einen Seite und die sämtlichen dreizehn Kinder derselben mit dem Kronprinzen Joseph im Mittelschilde der anderen Seite; etwas weiter Erzherzogin Josephine, die als Braut des Königs von Neapel von den Pocken dahingerafft wurde, während schon Medaillen auf ihre Vermählung ausgegeben waren; ferner erscheinen die zahlreichen Stücke, welche die rege Fürsorge der hohen Frau zur Hebung der Wissenschaften und der Kunst, von Handel und Gewerbe, die Gründung von Schulen, wohlthätigen Anstalten u. s. w. bekunden. Den Schluß dieser Suite machen dann moderne Jubiläumsmedaillen zum Andenken der Kaiserin und, the last not the least, jene von der Numismatischen Gesellschaft zum denkwürdigen 13. Mai 1888 ausgegebenen prächtigen Gedenkthaler mit dem ideal schönen Bildnisse der Kaiserin, geschnitten von der Meisterhand Scharffs nach einem Medaillon von M. Donner. An diese Medaillen schließen sich die der Zeitgenossen Maria Theresia's an, sowie Medaillen vieler Städte und Stifte, in alphabetischer Reihenfolge übersichtlich geordnet. Die zweite, noch größere Abteilung der Ausstellung enthält die Münzen aus der Regierungszeit von 1740 bis 1780, welche teils von Maria Theresia, teils von ihrem Gemahl und von dem Mitregenten Joseph II. geschlagen worden sind. Für das österreichische Münzwesen war dies die wichtigste Epoche; fällt doch in jene Zeit (1748, 1753) die Einführung des Konventionsfußes, als der ersten deutschen einheitlichen Währung, und damit die Beendigung der verderblichen Münzwirren, die Schöpfung eines guten österreichischen, überall anerkannten Geldes. Die Münzen sind chronologisch und nach Münzstätten geordnet. Welcher Reichtum an Geprägen hier herrscht, mag daraus ersehen werden, daß zur Zeit Maria Theresia's an zwölf Münzstätten gleichzeitig gearbeitet wurde. Geradezu erstaunlich ist auch die Schönheit der damaligen Münzen, von denen die meisten künstlerisch ausgeführt sind, und zwar nicht nur die großen Gold- und Silberstücke, sondern auch die kleinsten, und besonders die Kupfermünzen; dadurch haben diese Münzen nebst dem münztechnischen auch bedeutenden kunsthistorischen Wert. Vom Jahre 1765 an erscheint das schöne Bild der Kaiserin bereits mit dem Witwenschleier; von diesem Jahre ist aber auch ein Dritteil aller Münzen in pietätvoller Erinnerung an ihren Gemahl Franz I. fortan mit dessen Bildnis und Sterbejahr ausgeprägt worden. Wie erfolgreich die Münzreform Maria Theresia's war, wie weittragend ihr Einfluß, ersehen wir an dem letzten Thaler der Sammlung aus dem Sterbejahre der Kaiserin 1780; mit demselben Stempel werden noch heute, nach mehr als hundert Jahren, Millionen Stücke im Wiener Münzamte als sogenannte Levantinerthaler weitergeprägt und bahnen dem österreichischen Handel die Wege bis in die fernsten Gebiete des Orients. Lehrreich wie nicht bald eine andere Ausstellung ist diese Münzschau und vielbedeutend durch ihre symbolische Bedeutung für die Einheit und Machtstellung des Reiches gerade für die Gegenwart. (N. Fr. Presse.)

Vermischte Nachrichten.

F. O. S. **In Chiavari**, dem alten Ligurerstädtchen, wurde am 20. März d. J. auf der Piazza Carlo Alberto ein Denkmal Giuseppe Mazzini's enthüllt. Die Bronzestatue ist von dem Genueser Bildhauer Augusto Rivalta modellirt und von Conversini in Pistoja gegossen.

*** **Die Restauration des Nordportals des Domes zu Lübeck** mit seiner vorgebauten Halle ist kürzlich vollendet worden. Dieselbe hat einen Kostenaufwand von 60000 Mk. erfordert.

y. **Kunststatistik.** Recht lebhaft ist gegenwärtig die Bewegung auf dem kunststatistischen Gebiete. Die Beschreibungen der Kunstdenkmäler in den verschiedenen deutschen Landschaften folgen einander rasch auf dem Fuße. Wir wissen die Verdienste der einzelnen Bearbeiter gewiß zu würdigen. Dankbar würden wir ihnen aber sein, wenn sie sich einer deutlicheren Terminologie befleißigen wollten. Ihre Verdienste würden ja dadurch nicht geschmälert werden, wofern sie auch die Zeit und den Stil eines Kunstwerkes etwas genauer bestimmten. Regelmäßig werden alle Skulpturen von 1400 bis 1550 in den großen Sack: „spätgotisch“ geworfen, weil sie gotische Einrahmungen zeigen. Daß für die Stilbestimmung eines plastischen Werkes die Bezeichnung: spätgotisch, nicht zutreffe, daß innerhalb des Zeitraumes von hundertfünfzig Jahren mehrere tiefgreifende Stilwandlungen stattfanden, scheinen die Herren nicht zu wissen. Ebenso möchten wir die Bitte aussprechen, den Begriff des Rococo etwa enger zu fassen. Unter Rococo kann man vernünftigerweise nur eine bestimmte Dekorationsweise verstehen. Gilt Rococo als Zeitbestimmung, so kommt man aus der Verwirrung nicht heraus. Zunächst wenden sich doch die Beschreibungen an Kunsthistoriker und Kunst- und Altertumsfreunde. Diesen ist aber wenig mit Angaben gedient, welche für die Forschung nicht den geringsten Anhaltspunkt liefern. Dagegen verzichten dieselben gewiß gern auf solche Notizen, wie sie z. B. in Lehfeldts Bau- und Kunstdenkmäler Thüringens I, 154 zu lesen sind: „Herr Preyer besitzt eine Anzahl schöner Möbel.“ Das mag für den Herrn, falls sie auch sich bequem benutzen lassen, recht angenehm sein, was geht das aber die Kunst- und Altertumsfreunde an?

A. R. **Das Kaiserdiorama des Ausstellungsparks** in Berlin ist mit neuen Bildern ausgestattet worden. An die Stelle der sechs Darstellungen aus der Geschichte der deutschen Kolonien sind drei Bilder aus der Geschichte Kaiser

Wilhelms getreten: die Abfahrt des damaligen Königs von Preußen zur Armee am Nachmittage des 31. Juli 1870, der Kaiser am historischen Eckfenster seines Palais beim Vorüberziehen der Schloßwache und die Aufbahrung der Leiche des Kaisers im Dome. Die beiden ersten hat Professor Franz Skarbina, das dritte Heinrich Bürck ausgeführt. Skarbina hat mit seinen Bildern Probestücke seiner in Paris erlernten Fertigkeit in der En-plein-air-Malerei abgelegt. Doch ist es ihm nicht gelungen, in dem ersten Bilde — es stellt den Moment dar, wo der König an der Seite seiner Gemahlin unter dem Jubel des Volkes die Berliner Linden entlang fährt — jene Lebensfülle und Wärme des Kolorits zu erreichen, welche das bekannte kleine Oelbild A. Menzels in der Berliner Nationalgalerie kennzeichnen. Der ganzen Gattung der Dioramenmalerei haftet der Mangel an, daß die Figuren des Vordergrundes, welche sich dem Beschauer zunächst darstellen, gewöhnlich für die Bedeutung des Bildes gleichgültig sind, und so kommt auch auf dem zweiten Gemälde Skarbina's die Gestalt des Kaisers am Fenster sehr wenig zur Geltung, während sich im Vordergrunde zwei Wagen mit ihren Insassen ungebührlich breit machen. Am besten ist das dritte Gemälde gelungen, sowohl in der Nachbildung des Raumes als auch in der Wiedergabe der flimmernden Beleuchtung und der die Totenwacht haltenden Figuren am Sarge des Kaisers. Am wirkungsvollsten, von höchster Lebendigkeit, sind freilich auch hier die Figuren des Vordergrundes, die Trauernden aus dem Volke, welche in ehrfurchtsvoller Scheu auf der schwarz ausgeschlagenen, von Geländern eingefaßten Brücke an der Leiche des Kaisers vorüberziehen. Heinrich Bürck hat in diesen Figuren eine glänzende Begabung für Energie und Wahrheit der Charakteristik bekundet, welche ihn vorzugsweise für das Genre zu befähigen scheint, nachdem er sich bis jetzt fast ausschließlich mit Bildnissen beschäftigt hat

Vom Kunstmarkt.

x. — **Die Kartons von P. v. Cornelius** zu den Fresken in der Münchener Pinakothek kommen am 26. d. M. bei Alexander Danz in Leipzig zu öffentlichem Ausgebot. Am Tag vorher versteigert dieselbe Handlung eine kleine Sammlung von Stichen, Kunsthandbüchern und Handzeichnungen moderner Meister.

Zeitschriften.

Bayerische Gewerbezeitung. 1888. Nr. 11.
Die Verbreitung ostasiatischer Kunst in Europa. Von Dr. J. Stockbauer.

Gazette des Beaux-Arts. Heft 372.
Salon de 1886 (I). Von André Michel. — Claude Mellan (I). Von Louis Gonse. — La Renaissance au Musée de Berlin (IV). Von W. Bode. — Les van de Velde (III). Von Emil Michel.

Repertorium für Kunstwissenschaft. 3. Heft.
Der deutsche und niederländische Kupferstich des 15. Jahrh. in den kleineren Sammlungen. Von Max Lehrs (II). — Die ersten Renaissancebauten in Deutschland. Von Dr. Max Groeschel. — Die Zwierleinsche Kunstsammlung in Geisenheim. Von E. aus'm Weerth. — Die englische Malerei auf der Jubiläumsausstellung zu Manchester im Sommer 1887. Von W. von Seidlitz (I).

Zeitschrift für christliche Kunst. Heft 3.
Fr. Schneider, Der Hausaltar des Königs Andreas II. von Ungarn. (Mit Taf.) — C. Thewalt, Verschollene Hirsvogelkrüge. (Mit Taf.) — St. Beissel, Ein restaurirtes Reliquiar des 15. Jahrh. — A. Schnütgen, Brustbild aus vergoldetem Kupfer und Elfenbein, italienisch 14. Jahrh. — Lörsch, Zur Geschichte der liturgischen Farben. — Falk, Sepultura Episcoporum. — Kleine Nachrichten. — Bücherschau.

Anzeiger des germanischen Nationalmuseums. II. Bd. No. 9.
Ein Todesbild im german. Nationalmuseum. Von Th. Volbehr. — Ein Bucheinband vom Jahre 1529. Von Dr. P. J. Rée. — Spätklassische Seidenstoffe. (III.) Von A. Essenwein. — Silberschatz des Erzstifts Mainz im Jahre 1514. Von Hans Bösch.

Revue des arts décoratifs. Nr. 11.
La réouverture du Musée des Arts décoratifs. — L'Art français sous Louis XIV. et XV. Von Victor Champier. — L'Art dans l'armure et dans les armes (Schluss). Von M. Lippmann. — L'emploi et la fabrication des statuettes de terre cuite. Von M. Pottier. — L'Art japonais et l'industrie. Von S. Bing.

Kölner Bau- und Kunstgewerbezeitung. Nr. 9.
St. Andreaskirche in Köln. Von Prof. Mohr.

Blätter für Kunstgewerbe. Heft 5.
Die Kunst des Niellirens (Schluss). Von Karl Lustig. — Fayenceschüssel aus Rouen, 18. Jahrh. — Thürgitter. Von Prof. Riewel und L. Wilhelm. — Schale in vergoldeter Bronze. Von R. Gross u. Dziedzinski-Hamzsch. — Salonschrank. Von Andr. u. Heinr. Trötscher. — Ciborium, 14. Jahrh. in Klosterneuburg.

Technische Mitteilungen für Malerei. Nr. 48.
Die moderne Farbenindustrie und die Interessen der Farbenkonsumenten. Von Adolf Keim.

L'Art. Nr. 577.
Le Salon de 1888. (Forts.) Von P. Leroi.

Christliches Kunstblatt. No. 6.
Heinr. Otte. — Das Grabdenkmal des Prof. Dr. Hölemann in Leipzig. — Zeitschrift für christliche Kunst. — Die Amanduskirche in Urach.

Inserate.

Berliner Kunstauktion.

Am 26. Juni und am folgenden Tage kommt der Nachlaß des

Professor Karl Graeb

laut Katalog 668 zur Versteigerung. Derselbe enthält von der Hand Graeb's ca. **170 Ölgemälde, Aquarellen und Ölskizzen.** Im Anhange Werke neuerer Künstler. Kataloge versendet gratis

Rudolph Lepke's Kunst-Auktionshaus
Berlin, SW.
28/29 Kochstraße 28/29.

Gemälde alter Meister.

Der Unterzeichnete kauft stets hervorragende Originale alter Meister, vorzüglich der niederländischen Schule, vermittelt aufs schnellste und sachverständigste den Verkauf einzelner Werke, wie kompl. Sammlungen und übernimmt Aufträge für alle grösseren Gemäldeauktionen des In- und Auslandes.

Berlin, W.,
Potsdamerstrasse 3.

Josef Th. Schall. (21)

Die „Allgemeine Zeitung“

(mit wissenschaftlicher Beilage und Handelszeitung)

früher in Augsburg erschienen

ist in Deutschland und Oesterreich durch die Postanstalten für 9 Mark vierteljährlich (**6 Mk. für die 2 letzten Monate, 3 Mk. für den letzten Monat des Quartals**) zu beziehen. Preis bei direkter Versendung unter Streifband monatlich 4 Mark (M. 5. 60 für die anderen Länder des Weltpostvereins).

Quartalpreis bei wöchentl. Versendung im Weltpostverein M. 12.

Probenummern nebst neuestem Quartal-Register gratis.

Leitartikel, wissenschaftliche und handelspolitische Aufsätze 2c. 2c. in Nr. 148 bis 154.

Imperial Federation. (I/II.) — Die deutschen Schutzgebiete und Kolonialunternehmungen im Jahre 1888. (I/III.) — Die Feste in Barcelona. ((II/III.) — Der Negus Negest und Menelek von Schoa. Von G. Rohlfs.

Aus den Papieren des bayerischen Staatsministers Maximilian Frhrn. v. Lerchenfeld. (I/III.) — Das Evangelium und die Wissenschaft. Von M. Carriere. — Briefe aus Vandalia. Von F. Dahn. (I.) — Florence Montgomery. — Anatomie für Künstler. — Die Ausstellung in Bologna. Von St. Fischer. (I.) — Die Jahresversammlung der Goethe-Gesellschaft (II.) — E. v. Hartmanns Philosophie des Schönen. Von Frdr. v. Göler-Ravensburg. — Berliner Briefe. (V.) — Rafaels Madonna del Pesce in Frauenchiemsee. — Die dritte internationale Kunstausstellung in München. Von Karl v. Vincenti. (I.) — Hiob auf der Bühne. Von Dr. M. Landau. — Die Mittelschweizerische Geographisch-Kommerzielle Gesellschaft und ihre Schöpfungen. — Wanderungen durch Franken. Von Chr. Meyer. (I.) — Die anglikanische Kirche der Gegenwart.

Handels-, Bank- und Börsenzustände in Frankreich. (Die Bank von Frankreich, ihre gefälschten Noten und ihr Privileg.) — Rußlands auswärtiger Handel.

Aufträge für Streifbandsendungen an die Expedition in München.

Teilhaber Gesuch.

Der Inhaber einer seit vielen Jahren bestehenden renommirten Kunsthandlung mit lohnenden Spezialitäten sucht für die kaufmännische Abteilung seines Geschäfts einen intelligenten Herrn, welcher Lust und Liebe zum Kunstfache hat, als Teilhaber.

Gefl. ausführliche Offerten mit Angabe des disponiblen Kapitales unter Chiffre **T. 8670** an **Rudolf Mosse, Leipzig** erbeten.

P. Schumann. Museum der

ITALIEN. MALEREI.

1657 Originalphotographien. M. 5000.

Prospekt gratis.

Einzelne Meister: 43 L. Signorelli. M. 77. 40. — 34 Perugino. M. 89. 70. — 49. Pinturicchio. M. 77. 40. — 29 Mantegna. M. 201. 80. — 16 F. Francia. M. 42. 90. — 7 A. da Messina. M. 33. 60. — 9 G. Bellini. M. 28. 80. — 13 Carpaccio. M. 65. 30. —

A. GUTBIER, Kunstverlag Dresden.



Gustav Fritzsche, Leipzig,
Königl. Hoflieferant.
Illustr. Prospekte u. Preisverz. franko u. grat

PAUL SONNTAG, KUNST-VERLAG.
Berlin S. Alexandrinenstr. 51.

Soeben erschien:

Die

Aufbahrung S. M. Kaiser Wilhelm I.

im Dom zu Berlin.
† 9. März 1888.

Original-Radirung

von **B. Mannfeld.**

Plattengrösse: 55×37 cm.

Es wurden ausgegeben:

Remarquedruck auf Pergament:	*150 M.*
„ „ „ Japan:	*120 M.*
„ „ „ Chine:	*100 M.*
Vor der Schrift „ „ :	*50 M.*
Mit „ „ „ „ :	*20 M.*

Sämtliche Remarquedrucke sind vom Künstler eigenhändig unterzeichnet.

Carl Triepel
KUNSTHANDLUNG, BERLIN
Jerusalemerstr. 13, am Dönhofsplatz.
Gemälde und Handzeichnungen alter Meister. (30)

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Schulausgabe

der

Kunsthistorischen Bilderbogen

auch unter dem Titel
Bilderatlas zur Einführung
in die

Kunstgeschichte

von
Richard Graul.

104 Seiten. gr. 4. mit 489 Abbildungen. Mit einem **Textbuch** (7 Bog. gr. 8.) geb. Preis 5 Mark.
Der Bilderatlas allein koftet geb. M. 3. 60.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von August Pries in Leipzig.

23. Jahrgang. 1887/88.

Kunstchronik

Nr. 37. 21. Juni.

Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

Herausgeber:

Carl v. Lützow und Arthur Pabst

Wien, Theresianumgasse 25. — Köln, Flandrische Straße 14.

Expedition:

Leipzig: E. A. Seemann, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. Kühl, Jägerstr. 73.

Die Kunstchronik erscheint von Oktober bis Ende Juni wöchentlich, im Juli, August und September nur aller 14 Tage und kostet in Verbindung mit dem Kunstgewerbeblatt halbjährlich 6 Mark, ohne dasselbe ganzjährlich 8 Mark. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler in Leipzig, Wien, Berlin, München u. s. w. an.

Die Wiener Stadterweiterung und die Donauregulirung.

Wir haben bereits in einer früheren Notiz auf die interessante Abteilung der gegenwärtig in Wien stattfindenden Gewerbeausstellung hingewiesen, in welcher der Neubau Wiens und die Regulirung der Donau übersichtlich dargestellt sind. Ein Bericht in der „Neuen freien Presse" bietet über den Gegenstand folgende Details:

„Unter dem Publikum herrscht nur Eine Stimme darüber, daß zu den anziehendsten und fesselndsten Partien der Ausstellung der Pavillon gehört, den die beiden Kommissionen der Stadterweiterung und Donauregulirung errichtet haben. Man sieht da die bedeutendsten Werke der Kunst und der Technik vereinigt, welche in den letzten vierzig Jahren in Wien geschaffen worden sind, und der Anblick ist ebenso genußvoll wie belehrend. Deshalb drängt sich auch in diesem Pavillon das Publikum am stärksten zusammen und verweilt am längsten, sei es, um sich an dem Anblicke von Benks reizender Klytia zu weiden, die eines der schönsten Schaustücke der Ausstellung ist, oder um das mit der sorgfältigsten Genauigkeit ausgeführte Modell der Donauregulirung bei Fischamend zu bewundern, das auch ein in seiner Art einziges Ausstellungsobjekt ist. Außerdem stößt man aber in diesem Pavillon bei jedem Schritte auf Objekte, die den Blick fesseln und in deren Betrachtung man sich gern vertieft. Überhaupt gelangt in diesem Pavillon die Bedeutung der ganzen Jubiläumsausstellung am deutlichsten zum Ausdruck, indem er ein Bild der beiden großartigsten Unternehmungen unter der Regierung des Kaisers Franz Joseph bietet, welche die Grundlage für die Neugestaltung Wiens und für den mit derselben verknüpften Fortschritt der Kunst, der Industrie und des Gewerbes bilden. Man sieht da zwei herkulische Kulturarbeiten vor sich, durch welche einerseits die im Laufe der Jahrhunderte aufgetürmten Hindernisse einer freien Entwickelung Wiens gebrochen und beseitigt, andererseits im Kampfe mit riesigen Elementarkräften und mit einem verwilderten Naturzustande Raum und Boden für neue Schöpfungen der Zukunft gewonnen wurden.

Diese bedeutungsvolle Ausstellungsgruppe ist der Initiative des um beide Unternehmungen, die Stadterweiterung wie die Donauregulirung, hochverdienten Sektionschefs Baron Matzinger zu verdanken, der den Pavillon durch den Architekten Herrn Bartelmus errichten und installiren ließ. Mit ungemein richtiger Auswahl wurden nur solche Objekte ausgestellt, die dem Publikum ein anschauliches und allgemein verständliches Bild der beiden großen Unternehmungen, namentlich der künstlerischen Seite derselben, geben. Man sieht dieselben werden und entstehen und im Laufe weniger Jahre weit über die ursprünglich gesteckten Grenzen hinaus wachsen. Die Revue beginnt mit den ersten Plänen und Entwürfen, die bei der Konkurrenz von 1858 für die Stadterweiterung ausgearbeitet worden sind. Nebst den prämiirten Projekten von Van der Nüll und Siccardsburg, Förster und Stache sind auch die lobend aner-

kannten von Kink, Löhr und Zettel, sowie mehrere andere Entwürfe und eine von Hansen außerhalb der Konkurrenz entworfene Skizze ausgestellt. Heute — nach dreißig Jahren — ist es sehr anregend, zu beobachten, welche Vorstellung damals selbst die hervorragendsten Fachmänner von der Ausführung und dem Umfange der Stadterweiterung hatten. Das Werk ist seitdem seinen Urhebern zehnfach über den Kopf gewachsen, doch hat sich in demselben Maße auch die Leistungsfähigkeit der daran beteiligten Kräfte gesteigert. Wie einfach dachte man sich damals noch das kolossale Unternehmen! Neben den umfangreich projektirten öffentlichen Bauten glaubte man mit einigen Parzellen für neue Wohngebäude auskommen zu können und wollte nicht nur den Paradeplatz unverbaut lassen, sondern außerdem noch einen großen Theil des Glacis in Gartenanlagen und Alleen verwandeln. Man schien damals noch keine Idee von der Steigerung jenes Bedürfnisses zu haben, welches die Stadterweiterung notwendig gemacht hat. Dagegen springt auf allen Projekten mit greller Deutlichkeit jener Grundfehler in die Augen, der von vornherein den konkurrirenden Architekten zur Pflicht gemacht worden war und an dessen Ausgleichung nun mühselig gearbeitet werden muß: die Ringstraße, die sich auf allen Plänen breit auf das frühere Glacisterrain hinlegt und die Anlage zweckmäßiger Längenstraßen aus dem Innern der Stadt unmöglich machte. Nicht ein einziger der konkurrirenden Architekten machte den Versuch, diesem verhängnisvollen Fehler auszuweichen, und die Ringstraße ist fast auf allen Plänen wie nach der Schablone vorgezeichnet. Selbst wenn man den auf Grund der prämiirten Projekte 1859 ausgearbeiteten offiziellen Stadterweiterungsplan überblickt, erkennt man, daß eigentlich nur das Polygon der Ringstraße nach jenem Plane ausgeführt worden ist, alle anderen Details desselben aber schon in den nächsten Jahren eine vollständige Veränderung erfahren haben.

Von allen damals projektirten öffentlichen Gebäuden kamen eigentlich nur drei auf die ursprünglich dazu bestimmten Plätze zu stehen: die Hofoper, das neue Burgtheater und die große Kaserne an der Augartenbrücke. Dieselbe sollte als Unterpfand der öffentlichen Ruhe und Ordnung das Gegenstück der nach 1848 errichteten Defensivkaserne am andern Ende der innern Stadt bilden. Heute ist deren Demolirung bereits eine beschlossene Sache, und man darf wohl die Frage aufwerfen, wie lange noch ihr Gegenstück stehen bleiben wird? Man sieht es dem Stadterweiterungsplane von 1859 überhaupt an, daß er noch unter dem Einflusse des nach 1848 herrschend gewesenen Argwohns und Mißtrauens entstanden war. Statt der Blockhäuser auf den Basteien sollten befestigte Wachhäuser auf der Ringstraße errichtet werden. Man denke nur — befestigte Wachhäuser auf dem Schwarzenbergplatz und vor dem Schottenthor! An Stelle der beiden Hofmuseen war auf der einen Seite eine große Kaserne der Garden, auf der andern Seite das Stadt- und General-Kommando projektirt. Im Geiste jener Zeit hätte auch ein gotisches Universitätsgebäude den Hintergrund der Votivkirche bilden sollen. Wer dachte damals an ein Parlament? Das neue Rathaus sollte sich am Schottenring an Stelle der Börse erheben, und mitten auf den Rudolphsplatz wollte man eine große Kirche stellen. Noch viele solche bemerkenswerte und bezeichnende Einzelheiten drängen sich beim Vergleichen der projektirten und der verwirklichten Stadterweiterung dem heutigen Beschauer auf, als ebensoviele Beweise, daß der Geist der Zeit stärker ist als alle anderen Kräfte und Gewalten. Wie viele Projekte von Denkmälern und Bauten sieht man noch ausgestellt, die alle auf dem Papier stehen geblieben sind und an deren Stelle heute ganz andere Werke der Architektur und Plastik stehen! Aber auch manchen glücklichen Gedanken findet man da, der noch heute der Verwirklichung wert wäre, so zum Beispiel das große Reiterstandbild, das Förster auf einer seiner Skizzen vor die Votivkirche gestellt hat.

Nebst den Plänen und Projekten der Stadterweiterung sind noch die Entwürfe und Modelle der sechs großen Monumentalwerke, welche aus den Mitteln des Stadterweiterungsfonds durch die Hofbaukommission errichtet wurden, und Proben ihres plastischen und malerischen Schmuckes ausgestellt. Es sind dies die Hofoper, die beiden Hofmuseen, das neue Burgtheater, der künftige Neubau der Burg und das Maria-Theresia-Denkmal. Welche Fülle von künstlerischer Arbeit, von Kunstwerken ersten Ranges und von dekorativem Schmuck sieht man da vereinigt, woran eine ganze Generation der Wiener Künstlerschaft Gelegenheit fand, sich für die größten Aufgaben zu schulen und heranzubilden! Eine solche Summe künstlerischer Leistungen findet man wohl in keiner zweiten Großstadt innerhalb eines so kleinen Kreises vereinigt, der überdies von den Bauten eines Ferstel, Hansen und Schmidt eingeschlossen ist. An die Meister, denen die schwierige Aufgabe zugefallen war, mit den veralteten Traditionen zu brechen und den Grund zu der neuen Kunstepoche zu legen — an Van der Nüll und Siccardsburg — erinnert die Fassade der Hofoper; an ihre Mitarbeiter mahnen die Entwürfe für den Bilderschmuck der Bühnenvorhänge. Einen vollständigen Einblick erhält man durch die Ausstellung in den Doppelbau der beiden Hofmuseen. Man sieht

da alle drei Entwürfe, welche Baron Hasenauer hiefür ausgearbeitet hat — das ursprüngliche prämiirte Konkurrenzprojekt, die spätere Umarbeitung desselben und den letzten endgültigen Entwurf, nach welchem der Bau ausgeführt wurde. Das Publikum hat da Gelegenheit, sich mit eigenen Augen zu überzeugen, daß die Museen, wie sie jetzt vollendet dastehen, die künstlerische Ausgestaltung des ersten Entwurfes, daß sie das eigenste Werk Hasenauers sind, der sein volles künstlerisches Eigentumsrecht auf dieses Werk geltend machen kann. Die ganze Grundanlage, die Gliederung der Fronten und die krönende Kuppelanlage — all das weist schon der erste Entwurf auf, der nach der Berufung Sempers lediglich darin verändert wurde, daß das Hauptgeschoß durch eine festere Zusammenfassung seiner Bauglieder einen noch stattlicheren einheitlichen Aufbau erhielt. Von dem plastischen und malerischen Schmucke der beiden Museen vermögen die ausgestellten Modelle und Skizzen wohl nur eine kleine Probe zu geben, aber die landschaftlichen Charakterbilder aus dem Naturhistorischen Hofmuseum allein genügen, um auf die Fülle und Großartigkeit des Ganzen zu schließen.

Mit dem lebhaftesten Interesse betrachtet das Publikum die ausgestellten Ansichten, Skizzen und Modelle des malerischen und plastischen Schmuckes im Innern des neuen Burgtheaters, und die allgemeine Erwartung auf die endliche Eröffnung dieses Prachtbaues wird dadurch nur noch höher gesteigert. Ein Modell des Zuschauerraumes läßt dessen Einteilung bis ins kleinste Detail erkennen; Photographien der Stiegenhäuser geben eine Vorstellung von der grandiosen Wirkung derselben; man sieht die Skizzen und Photographien der Deckengemälde von den hochbegabten jungen Malern, den Brüdern Klimt und Franz Matsch, ferner von Hynais, Charlemont, Karger und Robert Ruß, die Modelle der Statuen, Büsten und Reliefs von Kundmann, Benk, Tilgner, Weyr, Natter. Die klangvollsten Namen der Wiener Künstlerschaft sind mit dem Baue des neuen Burgtheater aufs ehrenvollste verknüpft. Unter allen Werken der plastischen Kunst, die dort ihren Platz finden werden, ist es aber das schon eingangs erwähnte Meisterstück Benks, welches die Bewunderung und das Entzücken des Publikums am lebhaftesten erregt — jene Klytia mit dem reizenden Mädchenkopfe, deren zarte Marmorgestalt durch den ihren harmonischen Gliederbau umfassenden Bronzeschmuck noch gehoben wird. In das Verdienst der vollendeten technischen Ausführung teilt sich mit dem Künstler ein Wiener Kunstindustrieller, Karl Kellermann, in der ehrenvollsten Weise.

Zwei große kolorirte Ansichten geben ein Bild der künftigen Vollendung des Neubaues der Burg und lassen erkennen, wie übereinstimmend sich derselbe mit den Museen zu einer großartigen architektonischen Gesamtanlage verbinden wird, als deren Mittelpunkt das Maria-Theresia-Denkmal zu betrachten ist. Hoffentlich werden für die vier dasselbe umgebenden Bassins bald die Marmorgruppen vollendet werden, für welche zwei vielversprechende Modelle von Schmidgruber und Härdtl in der Ausstellung bereits zu sehen sind.

Neben der künstlerischen Augenweide, welche die Ausstellung der Stadterweiterung gewährt, vermag jene der Donauregulirung die Beschauer wohl nicht mit gleichen Schaustücken zu fesseln, doch bietet auch sie ein anschauliches Bild des großen Werkes, durch welches die Naturkraft des Stromes, welche zu einer drohenden Gefahr für Wien geworden war, gebändigt und gezähmt worden ist. Zwei große Aquarelle, die von den Brüdern Viktor und Richard Siedek ausgeführt wurden, bieten der gegenwärtigen Generation eine Vorstellung des labyrinthischen Gewirrs der Donauarme und Inselauen in der nächsten Nähe Wiens, das durch die Regulirung des Stromes verschwunden ist. Auf mehreren Karten ist zu ersehen, welche Ausdehnung die verheerenden Überschwemmungen der Donau bei Wien gewonnen hatten, und wie dieses Überschwemmungsgebiet seit der Katastrophe vom Jahre 1862 immer mehr eingeschränkt worden ist. Zeichnungen und Stiche schildern die Gefahren und Schreckensscenen, denen die tiefer gelegenen Vorstädte Wiens, namentlich die Roßau, Brigittenau und Leopoldstadt, durch den in den Kanal dringenden Eisstoß namentlich in den Jahren 1830, 1849 und 1862 ausgesetzt waren. Auf einer großen Karte, welche sich über zwei Wände erstreckt, ist die ganze Regulirung der Donau von der Traisenmündung bis zur ungarischen Grenze verzeichnet, und das von dem Architekten Schindler v. Kunewald ausgeführte Modell zeigt die Art und Weise der Herstellung eines Teiles jenes großen Schutzdammes, der am linken Ufer der Donau vom Bisamberg bis zur Marchmündung gezogen wird, um den Austritt der verheerenden Hochwässer ins Marchfeld zu verhindern. Ein Modell veranschaulicht den Bau des Sperrschiffes samt dem Nadelwehr, und ein Gemälde von Obermüllner sowie mehrere Photographien geben ein Bild des an die Gewalt arktischer Eismassen mahnenden Eisstoßes, dem das Sperrschiff im Januar 1880 Widerstand leistete. So gewinnt der Besucher durch alle diese Einzelobjekte einen vollständigen Überblick über dieses ungeheure technische Unternehmen, dessen Durchführbarkeit seinerzeit selbst von hervorragenden Fachmännern bezweifelt wurde und das als ein Gegenstand berechtigten Stolzes für die österreichischen Techniker bezeichnet werden darf. Wenn man eine Ergänzung dieser ungemein lehr-

reichen Ausstellung noch wünschen sollte, so bestünde dieselbe in der Ausgabe eines Spezialkataloges, der in populärer Weise die Besucher der Ausstellung über die technischen und statistischen Details der Stadterweiterung und Donauregulirung unterrichten und die Bedeutung der beiden Werke, sowie der einzelnen ausgestellten Objekte näher erläutern würde."

Die Entwürfe für die Dombaukonkurrenz in Bremen.

Nur selten wird den Künstlern Gelegenheit geboten, ihre Befähigung zu erproben an der Restaurirung eines alten Bauwerkes, bei welchem die Beibehaltung der aus der Übergangszeit vom romanischen in den gotischen Stil stammenden Formen zur Hauptbedingung im Programme gemacht wird.

Die pietätvolle Erhaltung einerseits, sowie der Kostenpunkt andererseits, sind auch bei dem Neubau des St. Petridomes in Bremen die leitenden Faktoren gewesen, den Künstlern eine Aufgabe zu stellen, deren Lösung in obigem Sinne schwer zu lösen war; denn das Studium der alten romanischen Bauformen wird nur von wenigen so eingehend getrieben, um eine sichere Grundlage für solche Aufgaben bieten zu können. Thatsächlich erringen dabei diejenigen Künstler den besten Erfolg, welche an den vorhandenen Bauteilen des zu restaurirenden Bauwerkes noch an Ort und Stelle die eingehendsten Studien machen. Die drei prämiirten Entwürfe geben hierzu einen deutlichen Beleg. Die Photographien des alten Domes waren zwar ganz vorzüglich klar und übersichtlich, aber sie genügten nicht zur alleinigen bestimmten Auffassung des großartigen, monumentalen Eindruckes, welchen das alte Bauwerk jederzeit auf den Beschauer ausübt. Ferner geben dieselben kein Bild von dem Zustande, in welchem der Dom sich früher befunden hat. Dazu ist die Einsichtnahme der alten im Staatsarchive befindlichen Abbildungen und Akten erforderlich gewesen. Bevor das Projekt der Restaurirung des Domes endgültig feststand, wurden in Bremen Stimmen laut, welche für eine vollständige Neugestaltung der Fassaden eintraten, wogegen die Historiker aber recht lebhaft Front machten. Letztere werden, wenn sie ihre früheren Ansichten nicht geändert haben, keineswegs von dem Resultat der Wettbewerbung befriedigt sein. Nach Vollendung des Dombaues infolge eines der prämiirten Entwürfe wird niemand das jetzt vorhandene Bauwerk mehr erkennen, aber auch nicht vermissen. Viele Bewerber haben diesen Umstand von vornherein erkannt und demgemäß ihren Entwürfen freiere Auffassungen gegeben, wobei dann aber auch der Kostenpunkt von 600000 Mark überschritten wurde. Man erkennt unter diesen letzteren Gegner einer sklavischen Kopirung traditioneller Bauformen. Bei der Betrachtung der eingelieferten, in der Kunsthalle ausgestellten Arbeiten ist man leicht geneigt, sich dieser Auffassung anzuschließen, um so mehr als ganz hervorragende Leistungen in dieser Beziehung zu Tage treten. Bei dem einen Projekte ist namentlich der kathedralartige Bau weit vorteilhafter mit seiner Umgebung in Einklang gebracht, als es bei dem jetzigen und nun auch zukünftigen Bau der Fall ist. Die Erhaltung alter Bauwerke erscheint vorzugsweise dort am Platze, wo der Eindruck derselben nicht durch die umliegenden Bauwerke vollständig gestört werden kann, wie es nun leider in Bremen der Fall ist. Dem Dome gegenüber steht das berühmte Rathaus mit seiner schon ins Barocke übergehenden Renaissancefassade, 1612. Diesem schließt sich rechtwinkelig das Stadthaus, ein Kasernenbau aus der Franzosenzeit, 1810, an. An der Südseite des Domes steht in kaum 20 m Entfernung die Handelsbörse, ein modern gotischer Bau, und schließlich vor demselben ein Brunnen mit modernen Rococoformen. Hätte man bei dieser Umgebung nicht auf eine freiere Auffassung des Bauwerkes um so mehr Rücksicht nehmen müssen, da an eine Entfernung dieser Bauten niemals zu denken ist? Die Gelehrten lassen aber leider ästhetische Gründe nicht immer gelten, und so soll jeder alte Stein pietätvoll erhalten werden, selbst da, wo es nicht am Platze ist. Die Archäologie soll hier nicht bemängelt werden; denn so lange sie bezweckt, zum Studium das Alte zu erhalten, kann sie nur darin unterstützt werden, aber nicht, wenn es sich um die Erhaltung des Alten handelt, bei Zurücksetzung aller ästhetischen Grundsätze. Man wird jetzt zu der Frage berechtigt sein, warum denn die Architekten diesen Standpunkt nicht genügend verfochten? Letzteres ist zwar erfolgt, jedoch nicht in ausreichendem Maße, um die Kirchenvertretung zu gewinnen, welche um so eher dem teilweisen Neubau zustimmte, weil dieses Projekt mit den geringsten Kosten verknüpft war. Selbst die Geltendmachung von Bedenken über die alte Fundamentirung wurde hinfällig durch die dann eingeleitete Untersuchung derselben, welche ergab, daß ein erstaunlicher Verband und Felsenstärke der alten Grundmauern vorhanden ist.

Die Wettbewerber sind also sehr durch das Programm gebunden worden, haben sich aber trotzdem nicht alle an dasselbe gehalten, sondern haben offenbar beabsichtigt, weitere Beweise ihres Könnens zu liefern und zu zeigen, daß eine andere Auffassung des Bauwerkes in reicheren, unserer Zeit weit mehr ansprechenden Formen wohl am Platze ist.

Die Jury hat sich strenge an das Programm gehalten, dabei aber nicht nur die Prämiirungen motivirt, sondern auch noch eine Anzahl anderer Ent-

würfe eingehend kritisirt und schließlich über den Rest einfach summarisch den Stab gebrochen. Es wäre wünschenswert gewesen, daß sie anders verfahren und bei der geringen Anzahl der Projekte entweder jedes kurz oder nur die prämiirten Arbeiten motivirt hätte. Die noch besonders kritisirten Entwürfe entsprechen auch nicht dem Programme, sie treten aber in meisterhafter Darstellung der Perspektiven recht vorteilhaft auf, und dieses mag wohl der Grund sein für die eingehendere Berücksichtigung derselben. Wir behaupteten eingangs, daß die Aufgabe schwer zu lösen war, und die Jury bestätigt diese Ansicht, indem sie an allen drei prämiirten Entwürfen noch Aussetzungen macht von großer Wichtigkeit. Die Schwierigkeiten der Lösung lagen namentlich in der Neubildung der zwei obersten Turmgeschosse mit ihren Spitzen. Die Rhombendächer der Türme bei dem mit dem ersten wie auch bei dem mit dem dritten Preise beglückten Entwurfe sind zu plump, und es dürften dafür achteckige Turmspitzen eintreten. Bei dem Entwurfe, welchem der zweite Preis zuerkannt wurde, sind die Spitzen schlanker und ansprechender gelöst, aber die Nordfassade zeigt unbedeutende Mängel, welche die beiden soeben erwähnten Arbeiten nicht aufzuweisen haben. In der richtigen Lösung der Nord- oder Längsfassade lag auch noch eine weitere Schwierigkeit, da diese mehr einen gotischen Charakter gegenüber dem romanischen Stil der Türme zur Schau tragen muß, wenn sie sich an das schon Vorhandene eng anschließen soll. Schließlich sei noch erwähnt, daß in der Anbringung des Dachreiters über dem Chorbau verschiedentlich gesündigt wurde, indem derselbe meist zu schwer in der Architektur gehalten wurde, wie dies selbst bei dem ersten Preise der Fall ist.

Wir kommen bei der oftmaligen, eingehenderen Betrachtung der Ausstellung zu dem Schlusse, daß die Arbeiten erfreulicherweise ganz hervorragende Leistungen unserer Architekten zeigen und die begeisterte Hingabe an die Kunst, verbunden mit einer vollendeten Technik dokumentiren. R.

Korrespondenz.

Dresden, im Juni 1888.

H. A. L. Da die seit Anfang Mai dem Besuch des Publikums zugängliche akademische Ausstellung in den Skulpturensälen des zum „Albertinum" umgewandelten alten Zeughauses bereits ihrem Ende entgegen geht, müssen wir uns damit begnügen, den Lesern der „Kunstchronik" mit wenigen Worten die Bedeutung des Unternehmens klar zu legen. Dieselbe besteht weit weniger in dem künstlerischen Wert der zur Besichtigung gelangten Werke der Malerei und Plastik, als in der Thatsache selbst, daß der akademische Rat durch die Veranstaltung der Ausstellung seine Absichten deutlich kundgegeben hat, auch innerhalb der noch mehrere Jahre währenden Zeit des Neubaues der Akademie und der Ausstellungshalle den Dresdener Kunstfreunden nach besten Kräften Gelegenheit zu geben, sich über die Entwickelung der modernen Kunst auf dem Laufenden zu halten. Dieses Bestreben verdient unter allen Umständen Anerkennung, selbst wenn es nur von einem mäßigen Erfolge gekrönt sein sollte, wie das bei der diesjährigen Ausstellung der Fall, die weder qualitativ noch quantitativ genügend beschickt worden ist. Trotz der ansehnlichen Summe, welche zum Ankauf von Gemälden aus den Mitteln der Pröll-Heuer-Stiftung bereit steht, haben sich hervorragende Künstler nur sehr spärlich eingefunden, und die wenigen, welche die Ausstellung beschickt haben, sandten meist nur Bilder, die seit längerer Zeit auf der Rundreise von Ausstellung zu Ausstellung begriffen sind, da offenbar alle neueren Erzeugnisse von Bedeutung für die Jubiläumsausstellungen zu Wien und München aufgespart worden sind. Zum Glück traten zwei Kunsthändler, Fritz Gurlitt in Berlin und Fleischmann in München, in die Lücke ein, und deckten mit einer Anzahl von Gemälden aus ihrem Lager den sonst zu peinlich hervortretenden Ausfall an besseren Nummern. Auf diese Weise wurde es möglich, den Dresdenern die Charakterköpfe Moltke's, Heyse's und Böcklins von Lenbachs Meisterhand vorzuführen und sie mit einer Probe von Liebermanns Freilichtmalerei bekannt zu machen. Vermutlich wurde uns auch Albert Kellers in der Gesamtwirkung vorzügliche Innenansicht des Junotempels zu Präneste von Berlin aus zugesendet, während das kleine, reizende Bild von de Nittis in Paris, welches das Boulognergehölz im vollsten Glanz der Sommersonne zeigt, Eigentum von Fleischmann in München ist. Zu den schon seit längerer Zeit bekannten besseren Stücken der Ausstellung gehören Kaufmanns humoristische Genrescene: „Gefangen", ein echtes Kabinetsstück für feinsinnige Sammler, Riefstahls „Kinderbegräbnis in Passeier", Matthias Schmidt „Auf der Wallfahrt" und Skarbina's „Belgische Fischauktion". Unter den wohl zum erstenmal in Dresden zur öffentlichen Besichtigung gelangten Bildern nehmen die beiden Damenporträts Leon Pohle's, die „Wüstenräuber" Richard Friese's (zwei Löwen in der Wüste einer Karawane auflauernd), je zwei kleinere Landschaften von Joseph Wenglein und Ernst Schleich in München durch die Sicherheit ihrer Technik und ihre malerische Vollendung unser Interesse lebhaft in Anspruch. Im höchsten Maße ist dies bei der erst nachträglich angelangten „Botenfrau" von Ludwig Knaus der Fall, die zu den vollendetsten Einzel-

darstellungen des Meisters gezählt werden muß. Sie würde ihn weit besser als seine „Seiltänzerbande" in unserer Galerie vertreten, soll aber nur für den kaum erschwinglichen Preis von 35000 Mark verkäuflich sein. Wegen ihres Gegenstandes sprechen das „Duell" von Friedrich Prölß und „Der Sonntagsschmuck" von Walter Scholtz, beide Scenen aus dem Leben der Alpenbewohner, an, doch verraten sie durch die Härte des Tones die noch ungeübte Hand des werdenden Malers. Tüchtige Landschaften sandten Heinrich Deiters aus Düsseldorf („Am Bache"), A. Normann aus Berlin verschiedene Motive von der norwegischen Küste; Hugo Darnaut aus Wien („Wald-Inneres") und C. Irmer aus Düsseldorf („Harzlandschaft"). Ihren Ruf als treffliche Tiermaler bewährten endlich W. Frey in München („Kühe auf der Weide") und Chr. Kröner in Düsseldorf, der mit drei vorzüglichen Gebirgslandschaften mit Hochwildstaffage auf den Plan trat.

Merkwürdig gering erscheint die Beteiligung der Dresdener Künstler. Sie sind nicht nur nicht vollzählig, sondern teilweise recht ungünstig vertreten. Sieht man von den in Gouache ausgeführten Marinen von Max Fritz ab, die volles Lob verdienen, und von Fr. Prellers „Küste der Insel Vilm" ab, so bleibt nicht viel der Erwähnung Wertes übrig, es müßte denn der Ausdruck des Bedauerns sein, daß ein Künstler wie Paul Kießling sich zu einem so verfehlten Experiment verstehen konnte, wie sein „Bildnis der Frau Gräfin von Witzleben, geb. Prinzeß Reuß" ist, welche in grünem Kleide auf gelbem Hintergrunde dem Beschauer entgegentritt.

Wir wollen schließlich nicht vergessen, der sauberen Ausstattung des diesjährigen Katalogs unsere Anerkennung zu zollen. Derselbe sticht sehr zu seinem Vorteil von den früheren, auf schlechtem Holzpapier gedruckten ab, eine Neuerung, die wir mit aufrichtiger Freude begrüßt haben.

Ein Urteil über das Lokal der Ausstellung abzugeben, würde verfrüht sein, da der Charakter des Interimistischen zu deutlich bemerkt wird und abgewartet werden muß, inwieweit es Künstlerhänden gelingen wird, die weiten, unendlich nüchternen Hallen, die zur Aufnahme der Skulpturensammlung bestimmt sind, zu einer wirklichen Kunsthalle umzugestalten. Nur so viel läßt sich heute schon sagen, daß das von oben her einfallende Licht ziemlich günstig, wenn auch etwas grell ist und jedenfalls weit besser erscheint als das des alten, bereits niedergerissenen Kunstausstellungsgebäudes auf der Brühlschen Terrasse.

Todesfälle.

H. A. L. **Der Bildhauer Heynert**, der Schöpfer der Königsstatue im Park der Sendigschen Villa Quisisana und des Modells für das in Pirna projektirte Luther-Denkmal, verstarb am 8. Juni zu Schandau.

Preisverteilungen.

* **Deutsches Volkstheater in Wien.** Bei dem Wettbewerb um den figürlichen Schmuck der Fassade des neuen Theaters in Wien hatten sich zahlreiche bildhauerische Kräfte beteiligt. Die Jury hat den ersten Preis Herrn Franz Vogel, einem früheren Schüler Prof. Weyrs, zuerkannt. Vogel ist ein geborener Wiener. Den zweiten Preis erhielt Herr Johann Scherpe, ein Schüler Prof. Kundmanns. — Ehrenvoll erwähnt wurden außerdem die Entwürfe von dem Bildhauer Herrn Theodor Friedl, der auch bei dieser Gelegenheit wieder sein großes Talent bewährte, und von einem jungen Bildhauer aus der Schule Professor O. Königs, Herrn Ernst Hegenbarth, dessen reizvoller Entwurf ebenfalls von seltener Begabung zeugt.

H. A. L. **Die Ausstellungshalle der Stadt Dresden.** Zur Preisbewerbung für die Errichtung einer Ausstellungshalle in Dresden, welche mit einer größeren gärtnerischen Anlage versehen werden soll, sind rechtzeitig vierzehn Entwürfe eingegangen, von denen jedoch nur zwölf als bewerbungsfähig anerkannt wurden. Der einstimmige Beschluß des Schiedsgerichts erkannte den ersten Preis in der Höhe von 5000 Mk. dem Architekten Alfred Hauschild in Dresden zu. Der zweite Preis, 3000 Mk., fiel auf die vereinigten Herren C. Scharowski, Civilingenieur in Berlin, und E. Giese und P. Weidner, Architekten in Dresden; für den dritten Preis, 2000 Mk., wurde der Entwurf des Architekten Rose in Dresden ausgewählt. Sämtliche Entwürfe gelangen im Lokal des Sächsischen Kunstvereins in der Zeit vom 10. bis 24. Juni zur öffentlichen Ausstellung.

Sammlungen und Ausstellungen.

O. **Die Ausstellung des Magdeburger Kunstvereins**, welche in dem lichten, großen Saale des neben dem herrlichen Dom sich erhebenden früheren Dom-Gymnasiums der Besichtigung offen stand, ist nach sechswöchentlicher Dauer geschlossen worden. — Was den Wert des Gebotenen anbelangt und die Anordnung der Aufstellung, so können wir nur mit größter Befriedigung auf dieselbe zurückblicken; denn es war diesmal, wenn auch sebstverständlich die übliche Mittelware reichlich vertreten war, eine ganz besonders große Zahl wirklich vortrefflicher und bedeutender Gemälde zusammengekommen, deren übergroße Masse — es waren gegen 800 — die Notwendigkeit herbeiführte, sie bei dem obwaltenden Raummangel unter allmählicher Ausscheidung des Minderwertigen in stetem Wechsel nach einander vorzuführen; dies hatte den Reiz, daß immer von neuem frische Anregung kam und Gelegenheit zu interessanten Vergleichungen geboten wurde. Leider hat das Magdeburger Publikum recht wenig Gebrauch hiervon gemacht. Die Ausstellung ist, wenn man annimmt, daß Magdeburg über 178000 Einwohner zählt und sich eine Pflegestätte künstlerischer und kunstgewerblicher Interessen nennt, ganz auffallend schlecht besucht worden, und es ist leider nicht zu verkennen, daß das künstlerische Interesse sich hier entschieden im Rückgange befindet. Während die Einwohnerzahl von Woche zu Woche zunimmt, überall glänzende Häuserviertel aus der Erde wachsen und das materielle Dasein sich immer verfeinerter gestaltet, tritt der regen und pflichtgetreuen, nie rastenden Arbeit des hiesigen Kunstvereins und des energisch und praktisch geleiteten Kunstgewerbevereins die beklagenswerteste laueste Gleichgiltigkeit der großen Masse entgegen. Die Mitgliederzahl des Kunstvereins hat, statt mit der Einwohnerzahl zu steigen, in der befremdlichsten Weise abgenommen und ist derart zurückgegangen, daß sie jetzt wieder den Standpunkt, wie er vor zehn Jahren etwa war, erreicht hat. Die Konzerte, welche in überreicher Auswahl hier unausgesetzt geboten werden, pflegen ausnehmend zahlreich besucht zu werden, mag der Eintrittspreis noch so teuer sein, die Kunstausstellungen aber und alle idealen künstlerischen Bestrebungen werden gleichgültig beiseite geschoben. Das ist recht traurig und entmutigend, glücklicherweise aber läßt sich die kleine Gemeinde der Vorfechter für die Kunst den Mut hierdurch noch nicht

nehmen, immer weiter zu arbeiten für ihre Zwecke, und so wollen auch wir nicht verzagen und auf eine bessere Zukunft hoffen! — Unter den Gemälden war das Geschichtsbild durch drei bedeutendende Leistungen vertreten, welche sich sämtlich im Eigentum der Verbindung für historische Kunst befinden. Der wilde Jäger von A. Tschautsch, welcher mit seinem gespensterhaften Zug unter Peitschenknall und Hussa aus dem verfallenen Schlosse Hackelberg hinausbraust in das Dunkel der Herbstnacht, war das erste: ein eigentümlich fesselndes, treffliches Bild, aber wegen seiner körperlichen leuchtenden Farbengebung doch wohl nicht so geisterhaft wirkend, wie der Gegenstand es fordert. K. Weigand in Nürnberg bringt den Raubritter Hans Schüttensamen, wie er, von seinem Knecht verraten, nach wildem Kampf gefangen in die Stadt Nürnberg eingebracht wird. Aus allen Fenstern fahren die Köpfe der Neugierigen, um den verhaßten und gefürchteten, endlich gefangenen Feind zu sehen. Grimmige Freude und Haß stürmen auf ihn los, der gelassen dahin schreitet, jammervoller Marter und Tod entgegen. — Auch Theodor Rocholls (Düsseldorf) Angriff der siebenten Kürassiere bei Vionville, ein tüchtiges, sorgfältig und flott gemaltes, reich belebtes Bild, ist besonders hervorzuheben. — Von großem künstlerischen Wert ist Hugo Vogels, eines geborenen Magdeburgers, treffliches überlebensgroßes Porträt des Bürgermeisters Dr. Duncker in Berlin. — Die Landschaft war, wie gewöhnlich, ganz besonders zahlreich und trefflich vertreten. Von dem Bilde des Altmeisters Andreas Achenbach, einer kleinen Mühle im Gewitter, wenden wir uns bald hinweg; denn wenn es auch die Hand des großen Künstlers deutlich erkennen läßt, so ist es doch zu gewohnheitsmäßig und gleichgültig gemalt, als daß es erwärmen könnte; dagegen ist der herrliche Mondscheinaufgang in Neapel von Oswald Achenbach von geradezu zauberhafter Wirkung in Zeichnung und Farbe, wenn auch die Figuren im Vordergrund für die vorgerückte Abendstunde entschieden zu hell gehalten sind. — Max Hoenows „Erlenbruch“ mit tief durchsichtigem Wasserspiegel in der Waldeinsamkeit, Müller-Kurzwelly in Berlin: Gewittersturm an der norwegischen Küste, Prof. Leu in Berlin mit seiner Architektur auf Capri und E. Berningers köstliche Küste von Sorrent, welche hier einen Käufer gefunden hat, das regenschwere oberbayerische Wald- und Gebirgsbild von Hugo Knorr in Karlsruhe, mehrere treffliche Waldmühlen und Gebirgswasserfälle von dem Düsseldorfer Carl Schultze, Carl Oesterley mit seinen bekannten, ernst gestimmten norwegischen Nordlandsbildern, desgleichen Themistokles von Eckenbrecher, der schöne Sonnenaufgang am Monte Rosa von A. Lutteroth, von demselben „Blick auf den Vesuv“ von Castellamare aus mögen aus der Fülle des Gebotenen hier hervorgehoben werden. — Von den Architekturstücken, welche nicht sehr zahlreich vertreten waren, verdienen das Innere der Schloßkirche in Bückeburg von Felix Possart in Berlin und der Chor der Cistercienser-Abtei Marienzell in Riddagshausen von Ludwig Tacke besondere Erwähnung. — Unter dem Genre erblickten wir manchen lieben alten Bekannten, namentlich Emanuel Spitzers liebenswürdiges Bild „Mama hat's Tanzen erlaubt“. Ferdinand Brütt war trefflich vertreten durch „Sein erstes Drama“, in welchem der junge Dichter ängstlich gespannt an dem wichtigen, wohl konservirten Gesicht des gefürchteten Theaterintendanten hängt, der kritischen Auges sein Manuskript durchfliegt. Von frischem Humor und feinsten Naturstudien zeugt die Schafwäsche in der hessischen Schwabengegend von Fritz Schnitzler in Düsseldorf, ein sorgfältig durchgearbeitetes Bild; auch der „alte Hochzeitsbrauch“ von Carl Sohn ist eine ansprechende, tüchtige Leistung. — Das Stillleben vertrat u. a. ein sorglich gemaltes Bild von Helene Cramer in Hamburg und ein anderes von M. Thilo in Düsseldorf. — Treffliche Aquarelle hatte der Maler Rettelbusch, Lehrer der Magdeburger Kunstgewerbeschule, ausgestellt, teils Fruchtstudien, teils Architekturdetails und italienische Ansichten, mit großer Kühnheit und Sicherheit hingeworfen. Das Gleiche gilt vom Prof. Alb. Mertel in Berlin. — Die Skulptur war nur in sehr untergeordneter Weise vertreten. — Im ganzen sind von dem Verein zur Verlosung unter den Mitgliedern 17 Oelgemälde im Werte von 14000 Mark, und von Privaten Gemälde im Wert von 12000 Mark angekauft worden.

Vermischte Nachrichten.

H. A. L. **Spezialberichte über die königl. Sammlungen zu Dresden.** Seit vorigem Jahre läßt die Generaldirektion der königl. Sammlungen zu Dresden neben den zweijährigen, den Kammern vorzulegenden Rechenschaftsberichten noch jährliche Spezialberichte über die Verwaltung der ihrer Obhut anvertrauten Institute für Kunst und Wissenschaft erscheinen, welche zuerst im Feuilleton des Dresdener Journals veröffentlicht und dann durch Separatabdrücke geschenkweise verbreitet werden. Diese dankenswerte Neuerung ist deshalb mit Freuden zu begrüßen, weil das Interesse des Publikums schon dadurch bedeutend erhöht wird, daß es nach verhältnismäßig kurzer Zeit erfährt, welche neuen Erwerbungen in jüngster Zeit gemacht und welche Maßregeln zur Verbesserung der Einrichtungen getroffen sind. Da wir uns bemüht haben, den Lesern der Kunstchronik sämtliche Neuanschaffungen der Gemäldegalerie, sobald sie bekannt wurden, namhaft zu machen, können wir uns heute darauf beschränken, aus dem soeben veröffentlichten Spezialbericht für das Jahr 1887 auf die Vermehrung der übrigen Kunstsammlungen hinzuweisen. In erster Linie steht hier das Kupferstichkabinet, das, wie wir berichtet haben, bei Gelegenheit der vorjährigen Aquarellausstellung durch eine Reihe höchst wertvoller Ankäufe auf derselben bereichert worden ist. Zu denselben kam noch als Geschenk eine Kohlenzeichnung von Léon L'Hermitte in Paris, eine Scene: „In der Kirche“ darstellend. Von Kupferstichen und Radirungen wurden im ganzen 82 Nummern, von Holzschnitten 93 angeschafft oder auf anderem Wege erworben. Die Photographiensammlung vermehrte sich um 188 Blatt, die Zahl der Reproduktionswerke um 11 und die Handbibliothek um 50 neue Werke. Durchgreifend waren die Aenderungen in der Auswahl der zur Besichtigung für jedermann ausgestellten Kupferstiche und Radirungen. Für dieselbe war der Gesichtspunkt maßgebend, in den einzelnen Proben eine möglichst vollständige Entwickelungsgeschichte der vervielfältigenden Künste in Bezug auf ihre Technik zur Anschauung zu bringen. An den eigentlichen Wandschränken wird die Geschichte des Kupferstiches geschildert. Sie beginnt mit Abdrücken von den Zierplatten des Aachener Domes aus dem 12. Jahrhundert und endigt mit Radirungen aus unseren Tagen von Stauffer-Bern. An den Mittelpfeilern wird die Entwickelung des Holzschnittes, an den Wandschränken links vom Eingange die der Lithographie vorgeführt. Auf die periodisch wiederkehrenden Separatausstellungen im Oberlichtsaale des Kabinets haben wir gelegentlich hingewiesen. Während des Jahres 1887 wurden ausgestellt: Werke Hugo Bürkners, Heliogravüren nach Holbeins Ornamentzeichnungen, Radirungen und Stiche von Stauffer-Bern, sowie Aquarelle und Deckenmalereien aus dem 16. bis 19. Jahrhundert. Die königl. Skulpturensammlung wurde sowohl in ihrer antiken als auch in ihrer mittelalterlichen und modernen Abteilung hauptsächlich durch Abgüsse bereichert, deren stattliche Anzahl hier aufzuführen nicht möglich ist. Von den modernen Originalen verdient die Bronzestatuette einer tanzenden Bacchantin mit Ziegenbock von dem frühverstorbenen Bildhauer Friedrich Helbig aus Blasewitz, ein Geschenk des sächsischen Kunstvereins, besonders erwähnt zu werden. In dem historischen Museum (Rüstkammer und Gewehrgalerie) gab es keine Neuanschaffungen. Um so zahlreicher waren die der Porzellansammlung gemachten Zuwendungen, unter denen die seit dem Jahre 1880 sich wiederholenden Lieferungen von neueren Erzeugnissen der königl. Porzellanmanufaktur von besonderer Wichtigkeit erscheinen. Sie kamen im Jahre 1887 zum vorläufigen Abschluß; doch soll auch in Zukunft für den Ankauf einzelner wertvoller Stücke eine Preisermäßigung für das Museum gewährt werden. Das Grüne Gewölbe wurde nur durch wenige Geschenke bereichert. Dagegen nahmen die Nachforschungen zur Geschichte der Sammlung im königl. Hauptstaatsarchiv rüstigen Fortgang. Ihre Wichtigkeit für die Geschichte des Kunstgewerbes liegt auf der Hand, vermutlich wird der in Aussicht gestellte neue Katalog auch in dieser Hinsicht eine Reihe wertvoller Notizen enthalten, die eine Bereicherung unserer Kenntnisse über die Urheber der in der Sammlung vereinigten Kunstwerke ergeben werden.

* **Die internationale Kunstausstellung in Wien** wurde am 3. Juni geschlossen. Sie hat Erfolge zu verzeichnen, wie

noch keine ihrer Wiener Vorgängerinnen. Die Zahl der Besucher belief sich in runder Summe auf 350 000 Personen. Für Eintrittsgelder, Kataloge, Garderobe u. s. w. wurden 90 000 Fl. eingenommen. Außerdem gingen an Stifterbeiträgen 40 000 Fl. und von der Gemeinde Wien eine Subvention von 10 000 Fl. ein. Die Ankäufe belaufen sich auf die Summe von 167 615 Fl., wovon auf S. Maj. den Kaiser 27 510 Fl., auf die Ankäufe des Publikums 43 000 Fl., auf die der Regierung 20 000 Fl., auf den Lotteriefonds 75 000 Fl. und auf den Teilnehmerfonds der Künstlergenossenschaft 2105 Fl. fallen. Sämtliche Kosten, incl. die des Hausumbaues (70 000 Fl.) dürften durch die Einnahmen gedeckt werden.

Zeitschriften.

Mitteilungen des k. k. Österreichischen Museums. Heft 6.

Die Ausstellung von Studienarbeiten gewerblicher Fachschulen im Nordböhm. Gewerbemuseum in Reichenberg. Von Albert Hofmann. — Die Werkstatt der della Robbia und das Majolikaornament. (Forts.). Von Prof. Dr. Jos. Bayer.

Die Kunst für Alle. Heft 17 u. 18.

Die Münchener Ausstellung von 1888. Von Fr. Pecht. — Der Pariser Salon von 1888. Von Otto Brandes. — Die erste Kunstausstellung in München 1788.

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von August Pries in Leipzig.

23. Jahrgang. 1887/88.

Kunstchronik

Nr. 38. 28. Juni.

Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

Herausgeber:

Carl v. Lützow und Arthur Pabst

Wien Theresianumgasse 25. Köln Flandrische Straße 14.

Expedition:

Leipzig: E. A. Seemann, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. Kühl, Jägerstr. 73.

Die Kunstchronik erscheint von Oktober bis Ende Juni wöchentlich, im Juli, August und September nur aller 14 Tage und kostet in Verbindung mit dem Kunstgewerbeblatt halbjährlich 6 Mark, ohne dasselbe ganzjährlich 8 Mark. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler in Leipzig, Wien, Berlin, München u. s. w. an.

Zum Tode Kaiser Friedrichs.

In Kaiser Friedrich, welcher am 15. Juni in Schloß Friedrichskron von seinen schweren Leiden durch den Tod erlöst worden ist, haben Kunst und Kunstgewerbe einen warmherzigen und verständnisvollen Beschützer und Förderer verloren. War es ihm auch nicht vergönnt, während der kurzen Zeit seiner Regierung einen von den stolzen Plänen zu Gunsten der Kunst zu verwirklichen, mit welchen er sich als Kronprinz getragen, so hat er doch unter der Ägide seines großen Vaters so viel für Kunst und Kunstgewerbe gewirkt und geschaffen, daß sein Name mit den künstlerischen Bestrebungen in Preußen und Deutschland während der letzten zwanzig Jahre untrennbar verbunden und allen Künstlern, Kunsthandwerkern und Kunstgelehrten, welche jemals den Zauber seiner liebenswürdigen Persönlichkeit erfahren haben, in dankbarer Erinnerung bleiben wird.

Mit dem Jahre 1867, als sich die Blicke der preußischen Staatslenker nach zwei entscheidenden Kriegen wieder den Künsten des Friedens zuwenden konnten, heben die Bemühungen des Kronprinzen um Hebung und Förderung der Kunst und insbesondere des Kunstgewerbes an. Im Verein mit seiner erlauchten Gemahlin war er nach dem Vorbilde des Prinz-Gemahls Albert von England persönlich für die Begründung des deutschen Gewerbemuseums thätig, aus welchem, ebenfalls dank seiner unausgesetzten fördernden Teilnahme, der stolze Bau des Kunstgewerbemuseums, die Bildungsstätte zahlreicher Lehrer und Lernender, deren Kräfte sich über alle Provinzen verbreiten, hervorgegangen ist. Bei der Einweihung des neuen Gebäudes wurden denn auch die höchsten Ehren dem kronprinzlichen Paare zu teil, welches diese Schöpfung recht eigentlich sein Werk nennen konnte. Aber nicht bloß dem Staatsinstitut, auch den Bestrebungen privaten Kunstfleißes widmete der Kronprinz liebevolle Aufmerksamkeit, und der warme Dank unserer Kunstgewerbetreibenden, welche sich durch das persönliche Interesse des hohen Herrn zu voller Anspannung ihrer Kräfte gehoben fühlten und die Rückwirkung dieses Interesses auf die weiteren Kreise des Publikums zu ihrem eigenen Vorteil empfanden, bekundete sich in der Huldigung, welche der Berliner „Verein für deutsches Kunstgewerbe" den hohen Beschützern deutschen Fleißes zu ihrer silbernen Hochzeit darbrachte. Der Kronprinz gehörte zu den ersten Besuchern kunstgewerblicher Ausstellungen und Messen, und alle Künstler und Gewerbetreibenden, die das Glück gehabt haben, von dem hohen Herrn durch eine Anrede, durch ein ermunterndes Wort ausgezeichnet worden zu sein, wissen nicht genug das Treffende seines Urteils und die liebenswürdige Form, in welche dasselbe gekleidet war, zu rühmen.

Die Ernennung des Kronprinzen zum Protektor der Königlichen Museen ist für diese Kunstsammlungen der Markstein gewesen, von welchem eine neue Periode ihrer Entwickelung, der Aufschwung zu ihrer gegenwärtigen Bedeutung anhebt. Was in diesen Räumen im Laufe von anderthalb Jahrzehnten geschaffen und erreicht worden ist, geschah unter seiner Mitwirkung

und unmittelbaren Teilnahme. Oft genug trat er mit seinem Einfluß und dem Ansehen seiner Person ein, wo es galt, Hindernisse zu beseitigen, fehlende Mittel herbeizuschaffen oder die maßgebenden Instanzen den Wünschen der Museumsbeamten zugänglich zu machen. Wir erinnern nur an die warme Fürsprache des hohen Herrn, durch welche der Ankauf der Hamiltonschen Handschriftensammlung ermöglicht wurde. Besonders ist es aber ein den Zwecken der Kunst und Wissenschaft gewidmetes, großartiges Unternehmen, mit welchem der teure Name des verewigten Kaisers auf das engste verbunden ist, die Ausgrabung von Olympia. Als der Lehrer des Kronprinzen, Ernst Curtius, im Jahre 1852 zu Berlin einen Vortrag über die Herrlichkeiten des alten Olympia hielt, befand sich auch der jugendliche Prinz unter seinen Zuhörern; und die Worte des begeisterten Gelehrten machten einen so tiefen Eindruck auf ihn, daß er zwanzig Jahre später, als der Plan, die berühmteste Trümmerstätte des klassischen Altertums zu durchforschen, feste Gestalt gewann, der wärmste und mächtigste Protektor dieses von so außerordentlichen Erfolgen gekrönten Unternehmens wurde, dessen Früchte der gesamten gebildeten Welt zu teil geworden sind.

Der Gegenstand seiner ganz besonderen Liebe und ebenfalls eine aus seinem Antriebe hervorgegangene Schöpfung war das Hohenzollernmuseum in Berlin, auf dessen Ordnung und Bereicherung er unablässig bedacht war. Was er in königlichen Schlössern fand, das irgendwie mit der Geschichte seines Hauses und der Erinnerung an seine Ahnen — bekannt und bezeichnend ist besonders die Teilnahme, welche er der Geschichte des Großen Kurfürsten widmete — in Verbindung stand, wandte er dieser Gedächtnisstätte zu, und viele der von ihm ermittelten oder geschenkten Gegenstände hat er mit eigenhändigen Aufschriften und Erläuterungen versehen. Alle diese künstlerischen und geschichtlichen Interessen begleiteten ihn auch auf Reisen und selbst auf seinen Feldzügen, und oft genug hat er inter arma den Künsten und Wissenschaften wichtige Dienste geleistet. Seit den Tagen Alexanders des Großen weiß die Geschichte keinen Fürsten zu nennen, welcher so wie Kaiser Friedrich zu dem Lorbeer höchsten Kriegsruhmes die Palme fügen konnte, welche ihm die Künste des Friedens in tiefer Dankbarkeit geweiht haben.

In der bedeutsamen Kundgebung an den Fürsten Bismarck, in welcher Kaiser Friedrich unmittelbar nach seiner Thronbesteigung sein Regierungsprogramm entwickelte, gedachte er auch der Kunst in folgenden verheißungsvollen Worten: „Gelingt es, die Grundlagen des staatlichen und gesellschaftlichen Lebens kräftig zu erhalten, so wird es Mir zu besonderer Genugthuung gereichen, die Blüte, welche deutsche Kunst und Wissenschaft in so reichem Maße zeigt, zu voller Entfaltung zu bringen.“ Auch gab er noch in einem an den Kultusminister gerichteten Dekret die Anregung zu einer möglichst schleunigen Erledigung der schon seit zwanzig Jahren schwebenden Angelegenheit des Neubaues eines protestantischen Domes in Berlin, und er soll auch, wie verlautet, im Begriffe gewesen sein, den königlichen Museen ein bedeutende außergewöhnliche Summe zur Verfügung zu stellen, woran ihn der Tod gehindert hat.

Mit froher Hoffnung und Zuversicht richten sich die Blicke des preußischen Volkes auf seinen Sohn und Nachfolger, den jugendlichen Kaiser Wilhelm II. Es ist bekannt, daß Kaiser Wilhelm, obwohl in erster Linie wie sein Großvater Soldat, auch den bildenden und musischen Künsten ein warmes Interesse schenkt. Er hat sich selbst in der Malerei versucht und den Weihnachtstisch des Vereins Berliner Künstler mehrfach mit Erzeugnissen seiner kunstfertigen Hand bedacht. Bekannt ist auch seine Vorliebe für die Tonschöpfungen Wagners und die Teilnahme, welche er den Bestrebungen der Wagnervereine gewidmet hat. In dem Aufrufe an sein Volk hat Kaiser Wilhelm II. gelobt, „nach dem Beispiele seiner Väter“ zu regieren und insbesondere „die Wohlfahrt des Landes zu fördern.“ Zur Wohlfahrt des Landes gehört auch die Förderung des Kunstfleißes, und Kaiser Wilhelm I. wie Kaiser Friedrich haben dem Enkel und Sohne das leuchtende Beispiel gegeben, daß unter den guten Geistern, welche den Thron des echten Fürsten umgeben, die Kunst nicht fehlen darf!

⁂

Neue Erwerbungen für die großherzogliche Kunsthalle in Karlsruhe.

Die großherzogliche Gemäldesammlung wurde in den letzten Jahren durch eine Reihe wertvoller neuer Erwerbungen bereichert, wovon einige der nennenswertesten hervorzuheben und näher zu beleuchten, Aufgabe dieser Mitteilung sein soll. Ein in neuer Auflage erschienener Katalog, dessen korrekte und übersichtliche Abfassung einem längst empfundenen Bedarf entgegenkommt und den wir Wilhelm Lübke verdanken, erleichtert dem fremden sowohl als auch dem einheimischen Kunstfreunde das bessere Verständnis der ansehnlichen Sammlung. Besondere Anerkennung gebührt der Wahl der Kunstwerke, da hier die heute ziemlich im Schatten stehende historische Kunst, das historische Genre und die historische Landschaft vertreten sind.

Ein Geschichtsbild von größeren Dimensionen ist

„Wittichs Rettung“ von A. v. Heyden in Berlin.[1]) Die Heldengestalt Wittichs, mit seinem Schwert Mimung, gehört dem ostgotischen Sagenkreis von König Laurins Rosengarten, der Rabenschlacht und Dietrichs von Bern an. Wittich ist ein Gefährte Dietrichs und wird mit diesem durch einen Zaubertrank des Zwergs Laurin in tiefen Schlaf versenkt, gefesselt, und in einen hohlen Berg eingeschlossen. Als Dietrich von Bern erwacht und sich in Banden sieht, entbrennt er in solchem Zorn, daß sein Atem sich in einen Feuerstrom verwandelt, der die Fesseln verbrennt und die Helden befreit. Später erscheint Wittich im Gefolge Ermenrichs, des Oheim und Gegners Dietrichs von Bern, und erschlägt im Kampfe die beiden Söhne Etzels, die von ihrer Mutter Helge dem Ostgotenkönig anvertraut worden waren. Um den Tod der beiden zu rächen, wird Wittich von Dietrich von Bern verfolgt, stürzt sich ins Meer und wird von einer Meerfrau, Wachhilt aufgenommen und vor dem Zorn Dietrichs gerettet. Diesen Augenblick giebt das Gemälde von Heyden wieder: die beiden Reiter, von den Wellen der Brandung umtost, die Meerfrau den Helden hinabziehend. Behandlung und Formengebung entsprechen in würdigster Weise dem großartig pathetischen Stoff der germanischen Heldensage, die, trotzdem sie uns durch Wagners Musikdramen näher gerückt erscheint, von den deutschen Künstlern seit Schnorr v. Carolsfeld eher gemieden als aufgesucht worden ist.

„Zwischen Leben und Tod“ von Karl Hoff ist ein größeres Figurenbild, dem historischen Genrefach zugehörig. Ein schwerverwundeter Kavalier, von zwei Frauen unterstützt und gepflegt, wohl Mutter und Gattin, ein würdiger Pastor steht ihnen bei; Schauplatz der Episode eine einsame Gebirgsgegend, wohl nahe einem Schlachtfeld, da geflüchtetes Landvolk der Gruppe teilnehmend sich nähert. Die Ausführung des aristokratischen Teils der Gruppe verdient die rühmendste Anerkennung, und ohne Frage liegt Ähnliches weitaus mehr in der Befähigung des Künstlers, als die Schilderung der mißfarbigen Armut und des niederen Volkes überhaupt, die bei dem dargestellten Vorgang mit in den Kauf genommen werden mußten.

„Hero am Meeresufer“, von Edmund Kanoldt, ein großgedachtes Landschaftsbild, in der ganzen Conception Prellers klassischen Landschaftsdarstellungen verwandt. Ein hohes Felsgestade, malerisch von Baumgruppen und antiken Bauten bekrönt, ragt in die See hinaus; schäumende Wellen und ein düsterer Gewitterhimmel verkündigen den aufziehenden Sturm, Hero steht einsam am Ufer in banger Vorahnung des Verhängnisses.

1) Geschenk des Künstlers.

Ein Genrebild von großer Anmut ist Vollmers „Liebesbrief“. Die erzürnten Eltern, ein oberbayerisches Bauernpaar, breiten das corpus delicti, den aufgefangenen Liebesbrief, vorwurfsvoll vor der schönen Tochter aus; doch hat es den Anschein, als würde die Dissonanz sich bald beschwichtigen lassen, und die Sünderin sieht ein wenig schmollend, beinahe zuversichtlich drein.

„Maler auf Studien“ von Defregger ist ein Werk des ausgezeichneten Künstlers, das ein heiteres Motiv zur Darstellung bringt. Zwei junge Maler, wovon der eine offenbar ein Sohn aus gutem Hause, stehen samt dem Träger ihres Apparats überrascht einer Gruppe von Landmädchen gegenüber. Die Mädchen sitzen vor der Thür eines behäbigen Bauernhauses, Tracht und Umgebung deuten auf das bayerische Gebirge; die Gesellschaft würde an und für sich nichts für ein Künstlerauge Fesselndes bieten, wenn nicht eine Dorfschönheit sich darunter befände, die sittsam verschämt über ihre Arbeit gebeugt, ein Köpfchen von so idealer Schönheit besitzt, daß es eher einer Muse als einem Landmädchen mit einem Strickstrumpf gebührte. Daher die erstaunten Blicke der Kunstjünger, in denen sich aber ebenso eine unverkennbare Scheu und Achtung vor der verschämten Dorfschönheit abspiegelt. Wird sie sich zu dem beabsichtigten Konterfei verstehen, oder wird sie plötzlich durch die halboffene Hausthüre verschwinden und sich so vor den forschenden Blicken retten?

Zwei virtuos gemalte Tierstücke erwarb die Sammlung von Karl Jutz „Hühner und Tauben in einem Stalle“, und „Die mißtrauischen Mütter“, eine Ente und ein Huhn, im Streit wegen der beiderseitigen Jungen begriffen. Die Tiere sind ganz mustergültig behandelt; es ist nicht möglich, Art und Eigentümlichkeit des Federviehs wahrer darzustellen.

„Die goldene Hochzeit“ von Tuttiné ist der Teil eines Festzuges, aufgeführt bei der silbernen Hochzeit des Großherzogs und der Großherzogin. Das fürstliche Hochzeitspaar thront auf hohem, reich geschmücktem Wagen in der Volkstracht des Hauensteiner Landes; der Wagen ist mit vier Ochsen bespannt. Hinter dem Paar erhebt sich ein Kapellchen, dabei ein Friedhofskreuz als Hindeutung auf das Ende aller Dinge. Die originellen Trachten des Schwarzwälder Landvolks in ihrer unglaublichen Mannigfaltigkeit treu darzustellen, war hier die Hauptaufgabe des Künstlers, welcher er sich mit großem Fleiß unterzogen hat.

„Die Palmen von Akaba“ von A. v. Meckel. Der Palmenhain mit dem zartgrünen Gefieder, darüber das tief azurblaue Firmament vereinigen sich zu einer schönen malerischen Wirkung; der Künstler

wählt seine Motive mit Glück und Geschick und weiß denselben stets Anziehungskraft und eigentümliches Gepräge zu verleihen.

Endlich erwähnen wir noch die „Historische Landschaft" von J. A. Koch ein strenges, ernstes Werk in der bekannten Weise des Künstlers, in engem Anschluß an Poussin und Claude Lorrain behandelt, und eine „Landschaft" von Friedrich Preller, eine Eiche vom Sturm bewegt, auf einer Anhöhe; Fernblick auf einen See mit umwölkter Ferne. Obwohl klein von Format, wirkt das Bild stimmungs- und bedeutungsvoll auf den Beschauer. Man erinnert sich unwillkürlich, daß Prellers Talent unter den Augen Goethe's herangereift ist, und fühlt noch ein Wehen jenes Geistes in seinen Werken.

H. J.

J. D. de Heem.

Herr Direktor K. Woermann hat in seinem Kataloge der Dresdener Galerie vom Jahre 1887 das bei einigen Malerbezeichnungen J. Davidszes de Heem befindliche R für die Standesbezeichnung Ridder angenommen. Ich hätte nicht geglaubt, daß eine Meinungsverschiedenheit, welche ich über diese Rittergeschichte in meinem Aufsatze über die de Heems im Repertorium für Kunstwissenschaft in dem vorsichtigsten Tone aussprach, zu einer Fehde Veranlassung geben werde, weil mir die Sache denn doch zu geringfügig erschien. Nun überrascht mich auch noch die unschuldige Ansicht, welcher H. W. im XI. Bde. desselben Repertoriums, S. 344 in seiner diesfälligen Entgegnung Ausdruck giebt, daß er glaubte, seine Deutung würde „gleich ohne weiteres anerkannt werden." Mit der Anerkennung fremder Ansichten hat es nun erfahrungsgemäß immer seine guten Wege, und es braucht eine ziemlich lange Zeit, wie der Wein, soll er vorzüglich werden, zur Klärung. Er selbst giebt ein Beispiel, wie hartherzig und harthörig die Menschen gegen fremde Ansichten sein können. Nicht nur, daß er an seiner Ansicht mit „Entschiedenheit festhält", er verachtet auch eine von mir geäußerte Erfahrung, „ob sie auch zu Gunsten seiner Deutung spricht" und „legt deshalb seiner diesfälligen Erwägung kein Gewicht bei", ja er ist verwundert über meine Zweifel und findet sie sogar „unverständlich", geht dabei aber an meiner mit durchschossenen Lettern abgedruckten Hauptbegründung schweigend vorüber. Alles das kenne ich schon von den knissigen Verteidigern vom Barreau her. Sie sehen, hören und verstehen nur was ihnen paßt, gehen vorsichtig an den gefährlichen Stellen vorüber, halten aber immer mit verblüffender Entschiedenheit an ihrer Meinung fest. Das alles ist aber nur fürs Publikum bestimmt.

Auch mich hätte diese Art der Verteidigung zu keiner Duplik bestimmt, wenn mich H. W., nachdem er seine Gründe vorgebracht, mit seiner Frage nicht geradezu herausgefordert hätte, „warum sich de Heem nicht Ritter genannt haben sollte?"

Es muß also die Klinge heraus, jedoch nur zu zwei kurzen Gängen, einem sprachlichen und einem sozialpolitischen. Wurzbach übersetzt die bezügliche Stelle Houbrakens über de Heem „het teeken van de Ritterschap, dat hy droeg" — „den Ritterorden, den er trug." Auch ich habe die Stelle so verstanden. Warum übersetzt nun H. W. diese Stelle gar so wörtlich, entgegen dem Geiste der Sprache mit: „dem Abzeichen der Ritterschaft, welches er trug." Man könnte hierbei an Schild, Helm und Lanze, selbst an die Sporen früher denken, wenn man trotz dieser Übersetzung in einem Wörterbuch nicht vorher Hilfe gesucht und gefunden hätte. Nach meinem holländisch-französischen Wörterbuch, welches ich zu benützen pflege, bedeutet ridderteeken — was wohl dasselbe sein dürfte als teeken van de Ritterschap — croix d'un ordre, décoration, ruban — also Ordenszeichen, nichts mehr und nichts weniger.

Ich will den schwarzen Verdacht gar nicht aufkommen lassen, daß H. W. mit seiner auffallenden Vernebelung des holländischen Wortes sich einen Ausweg hätte freihalten wollen, um de Heem im Notfalle doch in den Ritterstand zu erheben.

Wollen wir also die Sache vollends klar legen.

Ritter und Ritterstand schlechtweg bedeutet am gegebenen Orte und zu jener Zeit ausnahmslos den adeligen Ritter und Ritterstand, wovon man sich in jedem Lexikon und auch bei Houbraken in seiner Biographie des van der Werff überzeugen kann. De Heem besaß also keinesfalls den Adel, sondern, wenn man Houbraken glauben will, höchstens einen Ritterorden, hatte sonach nur das Recht, sich Ritter des betreffenden Ordens, nicht aber Ritter schlechtweg zu nennen.

Herr W. führt nun sonderbarerweise zum Beweise, daß sich de Heem Ritter nennen konnte, Tizian, Benedetto Luti, Karel de Moor und Adriaen van der Werff als Beispiele an, zum Unglück durchaus Künstler, welche thatsächlich den Adel besaßen und sich sonach mit vollem Rechte Ritter nennen konnten.

Herr W. führt auch schließlich zum Beweise seiner These an, daß „noch heute" den Trägern von Orden das Recht verliehen ist, „sich Ritter nennen zu lassen, ein Recht (!), von dem man in Deutschland allerdings in Ausnahmsfällen, in Italien aber stets, in Frankreich oft Gebrauch macht."

Gerade verkehrt. Was die moderne, nivellirende Zeit, welche bestrebt ist, alle Standesunterschiede ver-

schwinden zu machen, an Nonsens in Titelanmaßungen im Ernst und Scherz geleistet hat, daß sich manche Bauerndirne „Fräulein“ tituliren läßt, oder daß, wie bekannt, in Wien jedermann, trotz des schäbigsten Rockes, mit „Herr von“ angesprochen wird, das soll einen Beweis für die sozialen Verhältnisse vor 200 Jahren abgeben, für eine Zeit, wo die Stände strenge geschieden und mit einer uns jetzt lächerlichen Eifersucht an dem letzten Tüpfelchen in der für jeden festgesetzten Titulatur festhielten? Eine Adelsanmaßung wird auch noch heute gestraft, und würde einem solchen Frechling in jenen Tagen den Pranger oder das Stäupen eingetragen haben.

Übrigens ist von dem „Rechte, sich Ritter nennen zu lassen“, hier nicht die Rede. Es handelt sich darum, ob bei so bewandten Verhältnissen sich de Heem Ritter schlechtweg schreiben konnte und durfte.

Und das ist es, was ich mit derselben Entschiedenheit verneinen muß.

Daß jene drei Herren, welche H. W. anführt, das mit „wunderbarer Deutlichkeit“ geschriebene R und dazu „nach genauer Untersuchung“ als „deutliches R“ erkannt haben, überrascht mich allerdings nicht und dürfte auch meine freundlichen ebenso wie meine unfreundlichen Leser weniger überraschen, als der Umstand, wenn es dem H. W. gelingen sollte, auch nur einen so unbescheidenen Ordensträger aus jener Zeit nachzuweisen, welcher sich Ritter schlechtweg unterschrieben, oder wieder einen so bescheidenen Ritter aus beliebiger Zeit, der sich bei seiner Standesbezeichnung mit dem verschämten R begnügt hätte!

Meine Vermutung, daß das bei einigen Bezeichnungen de Heems vorkommende R als f (fecit) gelesen werden sollte, weil dieses letztere in seiner Zeit öfters die Form R angenommen hat, habe ich ganz bescheiden hingestellt und hauptsächlich damit begründet, daß in allen mir bekannten Fällen, wo dieses rätselhafte R vorkommt das jenen Künstlernamen regelmäßig begleitende f (fecit) — fehlt.

Diese für die unwichtige Frage gewiß wichtige Beobachtung übergeht H. W. vollständig mit Stillschweigen, ob es ihm auch bei seiner Stellung gewiß ein Leichtes gewesen wäre, sich die vollständigsten Informationen zu verschaffen und vielleicht eine Bezeichnung de Heems mit R und f zugleich versehen zu finden. Gerade in dieser Richtung würde ich die Verteidigung eines loyalen Gegners meiner Ansicht vermutet haben. Ich würde auch der Erste sein, und H. W. das betreffende Facsimile samt der Siegespalme zusenden, wenn mir früher oder später ein solcher Fund gelingen sollte.

Ich gehöre nämlich zu denjenigen Leuten, die ihre Freude daran haben, wenn es auch einem anderen gelingt, den neidischen Schleier der göttlichen Wahrheit in etwas zu lüften. Hat jemand etwas Dummes gesagt, so denke ich, wird es nicht lange halten: hat er aber etwas Gescheites ausgeheckt, so laß ich ihn auch dann gewähren, denn es hilft auch das entschiedenste Festhalten an dem Irrtum nichts, die Wahrheit feiert einmal doch ihre Auferstehung.

Dr. **Hugo Toman.**

Kunstlitteratur und Kunsthandel.

Die Technik der Aquarellmalerei. Von Ludwig Hans Fischer. 2. Auflage. 88 S. Wien 1888, Carl Gerolds Sohn.

Ed. Z. Zu der bereits nicht kleinen Zahl von Büchern, die sich — in verschiedenen Weltsprachen — mit der Aquarellmalerei und ihrer Technik beschäftigen, ist seit kurzem das vorliegende Büchlein L. H. Fischers getreten, und wir freuen uns, gleich sagen zu können, daß dasselbe zu den wohlberechtigten gehört. Der Verfasser, der sich selbst als Aquarellist bereits einen vortrefflichen Namen ermalt hat, legt in den verschiedenen Kapiteln seiner Schrift das Schwergewicht auf den rein praktischen, den technischen Teil der Malerei, also auf das, was überhaupt in der Kunst lehrbar und lernbar ist. Auf das wohlthuendste berührt der ganze Ton, in welchem Fischer schreibt; er ist so völlig frei von aller Flunkerei und von pathetischen Redensarten, so durchaus ruhig-verständig und fast nüchtern-praktisch, daß der noch Unerfahrene gewiß bald vertrauensvoll weiter lesen und probiren wird, und daß auch engere Kollegen so manche mitgeteilte wertvolle Beobachtung und Erfahrung aus Fischers Buch für sich in die eigene Praxis herübernehmen können werden. Giebt es doch nicht wenige Maler, die, ganz naiv produzirend, allem Technischen, all den durchaus nicht zu verachtenden Handgriffen, Witzen und Kniffen, fast kindlich, halb scheu, halb unbeholfen, gegenüber stehen — An solchen Winken nun, denen man manche Ersparnis an Mühe, Aerger und Zeit danken wird, ist Fischers Buch reich genug. Das geschmackvoll ausgestattete Werk weist außerdem 15 Holzschnitte und ebenso viele wohlgelungene farbige Aquarellmuster (aus Angerer & Göschls Anstalt) auf, und die so bald notwendig gewordene zweite Auflage desselben spricht wohl ebenfalls dafür, daß dieses Handbuch Fischers rasch seinen Weg zu machen beginnt.

Todesfälle.

* **Leopold Munsch**, ein beliebter österreichischer Landschaftsmaler, besonders glücklich in Darstellungen der Gebirgswelt, ist auf einem nach Preßburg unternommenen Ausfluge am 17. d. M. plötzlich am Schlagfluß gestorben. Auf der letzten internationalen Ausstellung war der Meister, der im Alter von 62 Jahren stand, durch ein Bild des Hochthors im Johnsbachthal (Steiermark) vertreten.

* **C. Vosmaer**, der ausgezeichnete holländische Kunstgelehrte, auch als Dichter und Uebersetzer rühmlich bekannt, ein langjähriger Mitarbeiter unserer Zeitschrift, ist nach längerem Leiden zu Territet bei Montreux im 62. Lebensjahre gestorben.

Preisverteilungen.

R. **Stuttgart.** Das k. Finanzministerium hatte zur Erlangung von Entwürfen für ein neu zu erbauendes Landesgewerbe-Museum (Centralstelle für Handel und Gewerbe, sowie für Landwirtschaft) ein Preisausschreiben erlassen. Die Entscheidung des Preisgerichts, bestehend aus den Herren: Oberbaurat v. Bok, Hofbaudirektor v. Egle (Stuttgart), Geh. Regierungsrat Prof. Ende (Berlin), Oberbaurat Dr. v. Leins (Stuttgart), Oberbaurat Freiherr v. Schmidt (Wien) und unter dem Vorsitz des Regierungsdirektors v. Gaupp, lautet dahin, daß zuerkannt wird: Der

erste Preis — 7000 M. — Hartel & Neckelmann in Leipzig; der zweite Preis — 4500 M. — Schmid & Burkhardt in Stuttgart; der dritte Preis — 2500 M. — Giese & Weidner in Dresden. Angekauft wurden: 1) Der Entwurf von Eisenlohr & Weigle in Stuttgart und 2) der des Bauinspektors Dolmetsch in Stuttgart. Sämtliche eingelaufene 27 Entwürfe sind nun in den Nebensälen des Königsbaues zur Besichtigung ausgestellt und fordern zu Vergleichen auf, inwieweit jeder der Konkurrirenden den Bedingungen des sehr umfangreichen Programms gerecht geworden ist. Die Hauptpunkte desselben waren: Beschaffung von Räumlichkeiten für die Sammlungen des Landesgewerbemuseums, für die wissenschaftliche und Kunstbibliothek, Sammlung der Gipsabgüsse, Lehrmittelsammlung, Laboratorien, Bureaus u. s. w. Der Bauplatz hierfür ist ein ganz unregelmäßiges Viereck, dessen Seiten 125, 105 und 62 m lang sind. — Die ausgestellten Entwürfe zeigen eine Fülle von Intelligenz und Kunstfertigkeit, zugleich aber auch, wie viel Mühe es gekostet, die verlangten Räume unterzubringen. Mit genialem Wurf haben die mit dem ersten Preis ausgezeichneten Architekten die großen Schwierigkeiten, welche der unregelmäßige Bauplatz darbietet, überwunden und einen Grundriß geschaffen, der so klar und übersichtlich entwickelt ist, daß die schwierige Aufgabe meisterhaft gelöst erscheint. Als ganz vorzüglich ist die Anlage des mit Glas überdeckten, mit monumentaler Pracht ausgestatteten Lichthofes anzusehen. Derselbe bildet das Herz der ganzen Anlage, um welches sich die anderen Räume folgerichtig gruppiren; und doch ist dieser Lichthof sozusagen auch wieder Selbstzweck, da er für Ausstellungen oder sonstige besondere Veranstaltungen benutzt werden kann, ohne daß dadurch der Besuch und Betrieb des eigentlichen Museums gestört werden würde. Sehr vorteilhaft ist ferner der Lehrsaal der öffentlichen Bibliothek der Centralstelle disponirt. Mit der Ausbildung der Fassade können wir uns weniger einverstanden erklären; dieselbe weist zuviel kleine Motive auf, wird durch die beiden sie flankirenden runden Pavillons stark beeinträchtigt und macht eher den Eindruck einer Hotel-Fassade als der eines Museums. — Große Vorzüge zeigt auch der zweite Entwurf in der Gesamtdisposition, doch dürfte derselbe bei einer event. Ausführung manche kleinen Ungelegenheiten bereiten. — Mit ausgestellt ist auch der im amtlichen Auftrag angefertigte Entwurf des Oberbaurats Sauter (außer Konkurrenz), welcher so schwerwiegende Mängel aufweist — wir wollen nur erwähnen, daß circa 14 Bureauzimmer indirektes Licht erhalten — daß er wohl bei der Ausführung des Gebäudes nicht in Frage kommen kann. — Hoffen wir, daß der mit dem ersten Preise gekrönte Entwurf auch zur Ausführung gelange und daß nicht, wie es meistens das Schicksal der Konkurrenzen ist, groß gedachte Projekte in den Mappen ruhen bleiben, und dafür minderwertige von Staatstechnikern verwirklicht werden!

Vermischte Nachrichten.

□ **Die Maria-Theresia-Ausstellung in Wien**, über deren Anordnung und Inhalt in Nr. 31 der Kunstchronik berichtet worden ist, hat sich von seiten des Publikums großer Teilnahme zu erfreuen gehabt. Bis zum Schluß am 30. Mai nahm die Besuchsziffer fast von Tag zu Tag zu. Im ganzen wurde die Ausstellung von 42118 zahlenden Personen besucht. Das Reinerträgnis, welches der Poliklinik in Wien zu gute kommt, beträgt ungefähr 14000 Gulden, wonach die Bemühungen des Komitee's, an dessen Spitze Graf Edm. Zichy und Fürst Franz zu Liechtenstein standen, gewiß als erfolgreiche bezeichnet werden müssen.

— **Aus Salzburg** wird geschrieben: Die im Künstlerhause inscenirte kunsthistorische Ausstellung, welche am 1. Juli eröffnet wird, dürfte das Interesse weitester Kreise auf sich ziehen. Diese Ausstellung wird so ziemlich alle die bedeutenden Kunstobjekte umfassen, welche in den Kirchenschätzen unseres Landes, dem profanen Auge verborgen, ruhen Stift Nonnberg, Stift St. Peter, die hiesige Domkirche und so manche andere Kirche des Landes besitzen wahre Unika in Gemälden, Monstranzen, Gobelins, Kelchen rc., die einen enormen Kunstwert repräsentiren und die in dieser Ausstellung zum erstenmale in ihrer Vollständigkeit zugänglich gemacht werden sollen. Die Idee zu der letzteren geht von dem genialen Kunstvereinspräsidenten Dr. W. Sedlitzky aus. Statthalter Graf Thun steht an der Spitze des Komitees, und Fürst-Erzbischof Dr. Eder hat dem schönen Unternehmen seine wärmste Unterstützung zugesichert, so daß an einem Gelingen desselben nicht zu zweifeln ist.

x. **Die Aufstellung der Funde Dieulafoy's im Louvre**, die von diesem selbst und dem Architekten der Museen geleitet wurde, ist kürzlich beendet worden. Den Hintergrund des Saales nimmt ein ungeheueres Kapitell ein, das einer der 72 Säulen aus dem Thronsaal des Artaxerxes Mnemon entstammt und 30000 kg wiegt. Hieran schließen sich eine reiche Anzahl wertvoller Bronzen, Gefäße rc. und persische und chaldäische Säulen. Es folgen an den Wänden Friese aus den Palästen des Dareios und Artaxerxes; zum Schluß Bruchstücke von Friesen und Ornamenten, meist von Dieulafoy selbst zusammengesetzt und rekonstruirt.

(Chronique des arts.)

Vom Kunstmarkt.

*** **Der sogenannte Schatz von Chaource**, eine Sammlung von 37 altrömischen Silbergefäßen, welche im Jahre 1883 bei Montcornet (l'Aisne) gefunden worden sind, ist, wie der „Vossischen Zeitung" aus Paris geschrieben wird, am 12. Juni in öffentlicher Versteigerung von den Münzen- und Antikenhändlern Rollin und Feuardent für 31000 Frcs. erworben worden. Nach diesem Preise zu urteilen, scheinen die Gefäße nur einen geringen Kunstwert zu besitzen. — Bei der am 11. Juni stattgefundenen Versteigerung der Hoffmannschen Antikensammlung erreichten nach einer Korrespondenz desselben Blattes die höchsten Preise: zwei Hydrien aus Capua mit Malereien, Jupiter zwischen der Minerva und einer Viktoria, und Apollo als Kitharöde zwischen zwei Musen, 2000 Frcs.; ein Rhyton in Form eines Hirschkopfes, 1100 Frcs.; eine große Oenochoë aus blauemaillirtem Thon, mit Inschriften, 3500 Frcs.; der Kopf einer Diana aus parischem Marmor, gefunden bei Fiesole im Jahre 1748, 1500 Frcs.; der Kopf eines griechischen Epheben aus der Schule des Lysippos, parischer Marmor, 3800 Frcs.; der Kopf einer Venus aus parischem Marmor, mit polychromer Malerei, Zeit Alexanders des Großen, 9400 Frcs.; eine große römische Cista in Bronze mit Scene aus dem trojanischen Kriege, gefunden bei Palästrina, 2500 Frcs.; ein Bronzespiegel mit lateinischen Inschriften und der eingravirten Darstellung: ein Vater, welcher sein Kind vor der Ermordung rettet, 2950 Frcs. (erstanden für das Louvre); eine Bronzevase in der Form des Kopfes eines syrischen Kriegers, 2000 Frcs.; eine Art Opferkessel mit ciselirten Basreliefs, darstellend ein bacchisches Fest, 3050 Frcs. (erstanden für das Louvre); das bronzene Behältnis eines Spiegels mit einem Minervenkopfe auf dem Deckel, korinthisch, 3600 Frcs.; eine Bronzestatuette der Minerva mit einer Aegis, 3600 Frcs.; ein Satyr, welcher auf seinen Schultern einen Widder trägt, griechische Bronze, 4000 Frcs.; ein Stier, große Figurine in dunkelgrauer römischer Bronze, 19000 Frcs.; eine römische Statuette in Bronze, ein jugendlicher Bacchus, gefunden an dem alten Forum in Rom, 17000 Frcs.; ein Hirt in kurzer Tunika mit silbernen eingelegten Augen, römische Bronze, 5200 Frcs.; die Göttin der Gesundheit, sitzend, mit der rechten Hand eine Schale emporhaltend, römische Bronzestatuette, gefunden in Reims, 5600 Frcs. (erstanden für das Louvre); eine bronzene Apollostatuette und verschiedene goldene Lorbeerkranzfragmente, gefunden im Jahre 1884 an der Stelle eines Apollotempels in Epidauros, 2500 Frcs. (erstanden für das Louvre); ein bronzener Sklavenhalsring mit einer lateinischen eingravirten Inschrift, welche deutsch also lautet: „Halte mich fest und führe mich zu dem Apronianus Palatinus in der „goldenen Serviette" auf dem Berge Aventin, dem ich fortgelaufen", 3900 Frcs.; eine Tanagra-Statuette, eine weibliche sitzende Figur mit einem Amor auf ihrem Schoße, 1720 Frcs. Gesamtsumme 144123 Frcs.

Auktion in Amsterdam, 12. Juni 1888. Leider werden unsere Auktionen immer geringer; sie werden immer mehr angefüllt mit schlechten, falschen, verputzten, übermalten Bildern, die häufig genug aus dem Auslande kommen. So waren hier z. B. ein falscher Cuyp (erste Hälfte des 19. Jahr-

hunderts) und ein ganz ruinirter Jan Steen, die ich im September 1887 in Frankfurt im Kunsthandel sah; zwei Bonaventura Peters, die, merkwürdig genug, hier als B. Betel (sic) figurirten und kürzlich in Köln verkauft wurden ꝛc. ꝛc. ꝛc. Nr. 1. Asselyn (??) Stadtansicht, sehr übermalt, links nette Figuren: 310 Fl. Nr. 3. Avercamp. Große Winterlandschaft, leider schrecklich übermalt, einmal ein gutes Bild: 400 Fl. Nr. 4. Backhuysen; spätes Bild: 1225 Fl. — (Ein zweiter großer Backhuysen wurde zum Schluß noch verkauft.) Nr. 6. Ein vortreffliches, lebensgroßes Porträt Josephs II. von Oesterreich von Battoni (1763) wurde zurückgezogen. Nr. 7. Eines der schönsten, kräftigsten Bilder des Cornelis Bega, die ich je gesehen, wohl noch früh, ganz unter dem Einfluß von Adr. van Ostade, schön in der Farbe, fein im Helldunkel, tadellos erhalten, eins der besten Bilder der Auktion: 690 Fl. Nr. 9 und 10. Die zwei Bonaventura Peters, Nr. 9 reizendes Bild, worin die Landschaft wohl von Gillis Peters herrührt, jedes 260 Fl. — (NB. als B. Betel katalogisirt, während Nr. 10 deutlich B. Peters bezeichnet ist). Nr. 11. Zwei niedliche Landschaften von Adriaen Bloemaert, (der sich stets Blommaert bezeichnet): 20 Fl. (billig). Nr. 12. Hendrick Bogaert (bezeichnet H. Bogert). Wirtshausscene. Hübsches Bild dieses seltenen Amsterdamer Malers, von dem uns Houbraken manches erzählt. Der Meister hat etwas ganz Eigentümliches, besonders in der Farbe, die etwas ins Graue spielt. Er steht etwa zwischen Bega und Egbert Heemskerck. 450 Fl. — Nr. 13. Interessantes, kleines Porträt von B. Breenbergh, bez. B B: 95 Fl. Nr. 14. Kein Breenbergh: die Signatur, noch teilweise sichtbar, fängt deutlich mit einem W an (vielleicht W. Schellinks): 25 Fl. Nr. 15. Kein Brekelenkam, aber ein nettes Bildchen: 17 Fl. Nr. 16. Kein Brueghel, sondern charakteristisches Bild des Hieronimus Bosch, leider nicht sehr gut erhalten: 170 Fl. Nr. 17. Alte Kopie nach Pieter Brueghel: 260 Fl. (!) Nr. 18. P. Brueghel (der Jüngere?) „Große Kirmes“: 900 Fl. Nr. 19. Porträt einer Dame, bezeichnet J. Buns f. 1667, schwach, etwas in der Art der Arbeiten des friesischen Malers Wieringa: 70 Fl. Nr. 20. Kleine Landschaft des älteren Govert Camphuysen, in der Art des Gillis Hondecoeter: 40 Fl. — Stillleben von dem Middelburgschen Meister Laurens Craen (1652): 115 Fl. (Etwas hartes Bild). Nr. 23. Außerordentlich geschickte (wohl englische) Fälschung eines Alb. Cuyp. Besonders ist der Gesamtton mit äußerster Fertigkeit wiedergegeben. Die Figuren, der Baum in der Mitte, manche Details, der Himmel mit den kleinlichen Wolken sind aber Beweise genug, daß wir hier eine Fälschung vor uns haben: 2400 Fl. Nr. 24. Dirck van Deelen, gutes Architekturstück, bezeichnet: D. v. D. 1626: 165 Fl. Nr. 27. Keine Spur von Dyck, eher Jan Olis, (ähnliche Bilder desselben bei Herrn Fischer in Mainz, im Museum von Koblenz, u. s. w.: 155 Fl. Nr. 28. Gutes Fischstück von Isaack van Duynen: 250 Fl. (angekauft für das Rijksmuseum). Nr. 32. Kein Fijt; alte Kopie nach P. Boel: 210 Fl. Nr. 33. Rob. Grissier: 300 Fl. Nr. 34. Kein D. Hals, sondern sicheres Bild von Hendrick Noorderwiel (ein ähnliches, bezeichnetes Bild im Saale der kgl. archäologischen Gesellschaft in Amsterdam): 23 Fl. Nr. 35. Claes Heck, früher Meister von Alkmaar, von dem sich in Alkmaar noch mehrere Bilder befinden, schon 1604 von van Mander erwähnt, aber dieses Bild ist sehr schwach: 20 Fl. Nr. 36. Kleiner Heda, ich sah das Bild schon anderweitig: 325 Fl. Nr. 37. Egbert Heemskerck, „Der Sterbende“: 70 Fl. Nr. 40. Porträt von Paulus Hennekyn, einem sehr tüchtigen Amsterdamer Bildnismaler; etwas stark geputzt: 400 Fl. Nr. 42. „Jakob und Esau“. Merkwürdiges Bild des in Deventer geborenen Malers Jacob Hogers[1]), der es, 21 Jahre alt, im Jahre 1635 malte. Hogers zog früh nach Amsterdam und scheint sich dort den Prä-Rembrandtisten angeschlossen zu haben. Er erinnert sehr an Moeyaert und Lastman, hat aber viel Originelles. Charakteristisch sind seine weiblichen Köpfe, die Vorliebe für weiße Lichter, und auffallend starke, sehr schwarze Schatten, und ein tiefes Kolorit. Fast möchte man glauben, er sei selbst in Italien gewesen. Die Komposition ist schwungvoll, rechts steht ein gut gezeichneter, halbnackter Junge bei einem Esel. Nr. 46. Zwei echte, schlechte Klomps: 58 Fl. Nr. 55. Marine des Harlemer Meisters Pieter Mulier. Man findet seine Bilder in Köln (als Molyn) in Dresden, in Prag (Samml. Nostitz) im Haag (im Handel) u. s. w. Er zeichnet mit einem Monogramm P M L (ineinander). Seine Marinen haben oft einen warmen gelblichen Ton und verraten den Zeitgenossen des de Vlieger: 18 Fl. Nr. 56. Später Cornelis de Man, ähnlich dem Pester Bild, mit sehr schwachen Figuren: 150 Fl. Nr. 58. Sehr nettes Porträtstück einer Großmutter mit einer reizenden Enkelin von Jacob van der Merck. 1656. Ich habe mehreres über den Meister im Katalog des Museums Kunstliefde von Utrecht mitgeteilt; dieses ist mit seine beste Arbeit: 150 Fl. Nr. 59. J. B. Mol 1641. Stillleben mit Jagdbeute und einem (schwach gemalten) Jäger. Ueberhaupt schwache Leistung: 850 Fl. Nr. 60. Zwei kleine K. Molenaer: 45 Fl. Nr. 61. Schwacher später Mommers: 45 Fl. Nr. 63. J. B. Muyckens, 1648. Kurioses Bild eines Amsterdamer Malers zehnten Ranges, wichtig für die Darstellung eines eigentümlichen Klaviers, darauf ein älterer Mann spielt; links sitzt seine Frau: 180 Fl. Nr. 64 und 65. Porträts von Matthijs Naiveu: 450 Fl. Nr. 66. Kein Zeeman, eher Aernout Smit, „Stürmische See“: 205 Fl. Nr. 68. Später Ostade: 700 Fl. Nr. 70. Interessanter, früher (1634) bezeichneter A. Palamedes, der deutlich seine Verwandtschaft mit D. Hals verrät. Gut erhalten: 350 Fl. Nr. 71. Echter Poelenburgh, „Badende Nymphen: 730 Fl. Nr. 72. Kleines Porträt von Pieter Potter, schwache Arbeit, schlecht erhalten (1633): 140 Fl. Nr. 73. „Der Sturm“, von Pynacker (??) Fälschung! 470 Fl. Nr. 74. Schönes, wundervoll gemaltes Bildnis eines älteren Mannes von Jan van Ravesteyn (1635), leider mit ganz neuem ekligen Hintergrund, sonst sehr gut erhalten: 300 Fl. Nr. 76. „Kirmes“, von Jillis (nicht Salomon) Rombouts, bezeichnet: J. Rom-bouts: 155 Fl. Nr. 79. „Violinspieler“, von Jac. Toorenvliet (nicht von Schalcken): 131 Fl Nr. 84. Bildnis des Dou. Kopie aus dem 18. Jahrhundert: 305 Fl. Nr. 85. Jan Steen. Unanständiges, ruinirtes und übermaltes Bild: 700 Fl. Nr. 86. Damenporträt von J J. de Stomme, besser als die sonstigen Porträts dieses mittelmäßigen Porträtisten: 75 Fl. Nr. 87. Männliches Porträt desselben Meisters: 15 Fl. Die Teniers übergehen wir stillschweigend. Nr. 91. Kleiner Rombout van Troyen, römische Soldaten in einer Grotte: 21 Fl. Nr. 93. Ob dieses schöne Bild von Willem van de Velde ist? Es ist ganz in seiner Art, Auffassung, Farbe. Indessen sind die Figuren etwas ungewöhnlich und weniger bestimmt gezeichnet, als wir das von ihm gewohnt sind. Das Bild ist sonst in jeder Beziehung gut. 1525 Fl. Nr. 96. „Kühe auf der Weide“, von Jan Victors. Sehr schlechtes Spezimen des Meisters: 205 Fl. Nr. 98. Sehr guter, gut erhaltener, nur etwas sehr grüner Ad. Willaerts (1619). Er schließt sich hier noch ganz den Vroom und Antum an. Nr. 101. Schwacher Pieter Wouverman: 240 Fl. Nr. 102. „Weber in der Werkstatt“; gutes Spezimen von Thomas Wyck: 290 Fl.

A. Bredius.

[1]) Siehe Oud Holland III.

Zeitschriften.

Gazette archéologique. 1888. Nr. 3 u. 4.
Ch. Yriarte, Maître Hercule de Pesaro, orfèvre et graveur d'épées au 15e siècle (1er article).

Archivio storico dell' arte. Anno 1. f. 4.:
C. Philips, Esposizione della R. Accademia di Londra. Marmi e bronzi del Rinascimento italiano. — F. v. Harck, Opere di maestri ferraresi in raccolte private a Berlino. — A. Venturi, Gian Cristoforo Romano (cont.). — N. Baldoria, Un avorio del Museo Vaticano. Studio iconografico. — E. Müntz, L'oreficeria sotto Clemente VII (Documenti: III. Sant'Eligio degli Orefici.). — A. Rossi, Nuovi Documenti su Bramante.

Revue archéologique. 1888. März u. April.
L'antipape Clément VII. Essai sur l'histoire des arts à Avignon vers la fin du 15e siècle (suite). Von E. Müntz. — Contrat de 1581 relatif aux ouvrages de menuiserie de la basse-cour du château de Saint-Germain. Von A. de Boislisle.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von August Pries in Leipzig.

23. Jahrgang. 1887/88.

Kunstchronik

Nr. 39. 12. Juli.

Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

Herausgeber:

Carl v. Lützow und Arthur Pabst

Wien Theresianumgasse 25. — Köln Flandrische Straße 14.

Expedition:

Leipzig: E. A. Seemann, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. Kühl, Jägerstr. 73.

Die Kunstchronik erscheint von Oktober bis Ende Juni wöchentlich, im Juli, August und September nur aller 14 Tage und kostet in Verbindung mit dem Kunstgewerbeblatt halbjährlich 6 Mark, ohne dasselbe ganzjährlich 8 Mark. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler in Leipzig, Wien, Berlin, München u. s. w. an.

Nr. 40 erscheint mit Heft 10 der Zeitschrift für bildende Kunst am 26. Juli.

Der Salon von 1888.

Von Hermann Helferich.

Mit Abbildungen.



F. Worms-Godfary: Jeune garçon mordu par une vipère.

Es möchte, wenn man das Kunstleben der französischen Kunstmetropole nach den Radirungen, die uns von Frankreich herüberkommen, den Büchern, die man dort erscheinen sieht, abschätzen wollte, eine der vergnüglichsten Aufgaben scheinen, über den Pariser Salon zu berichten. Hier würde man den Extrakt der modernen Kunst sehen; hier sie im Innersten begrüßen und ihre Vorzüge den Lesenden schildern; ein Aufsatz über den Salon müsse, so denkt man, sich zum Bilde der gesamten modernen Kunst auswachsen, und man würde es so umfassend wie möglich, so glanzvoll wie möglich gestalten. Der Bericht über den Salon sei der Bericht der Berichte, er schließe ein, was aus allen geringeren Ausstellungen erzählt werden könne und mache dieselben gewissermaßen überflüssig: in seinem Rahmen spiegele sich die gesamte moderne Kunst gerade in dem, worin sie am meisten lebe und fruchtbar sei, so reichhaltig ab, daß der Bericht über den Salon, wenn er nur gut und treu sei, einen Grundplan der modernen Kunst abgeben müsse.

Die Sache ist in Wirklichkeit etwas anders. Der Salon ist kein umfassender Spiegel der modernen Produktion, er zeigt sie annähernd in ihrer Breite, nicht in ihrem Tiefgang; was die moderne Kunst an Führern und Anregern und an Werken ersten Ranges hat, ist im Salon nicht so wohl, als was sie an Korporationen und Massenströmungen und Knappschaften aufweist, vertreten, und der Salon ist weniger eine Quelle neuen Kunstschaffens, als ein Echo der tonangebenden Stimmen, und in den Kunsthandlungen von Paris und von Bondstreet und New-Bondstreet findet man wichtigeres Material zur modernen Kunst, mehr positiv Schönes, mehr Werke der Meister oder die Spiegelung der Meister in guten Reproduktionen nach ihren Werken, als in den großen Hallen des Pariser Palais de l'Industrie. Große Kunstwerke werden eben nicht alljährlich geschaffen, und das Beste kann daher in Ausstellungen nicht erwartet werden; die Pariser und Londoner Kunsthändler und einige geschmackvolle Privatsammler: in deren Besitz findet sich, zerstreut und zusammengebracht, was als repräsentatives Material der modernen Kunstideale gelten kann; sie muß man aufgesucht haben, ehe man einen Eindruck des Besten, wozu die moderne Kunst fähig ist, im Herzen hat — und erst

dann kann man, was der Salon bietet und nicht bietet, mit einiger Aussicht auf Vernunft des Urteils betrachten.

In dem Salon von 1888, vielleicht mehr als in einem der letztvergangenen — sagt die Pariser Kritik — kommt die Jugend zu Wort. Ach, was hier Jugend heißt!

Jugend heißt in Frankreich diejenige Kraft, welche Elastizität genug hat, um der Mode zu folgen. Und welche ist die gegenwärtige Mode? Die helle Malerei. Sie hat, als helle Malerei genommen, einen inneren Wert wie die Farbe von Tapeten: werden von der Mode graue Tapeten gewünscht — weh dem, der blaue bringt in Paris; er ist alt, er ist dumm, er ist langsam, er hat nie Talent gehabt. Nachträglich und rückbezüglich noch sieht man es ein. Vor fünfzehn Jahren waren die blauen Tapeten modern gewesen; das war damals, als der Angegriffene sich der blauen Richtung zuwandte: damals hieß unser Angegriffener nicht etwa, wie es ihm zugekommen wäre, elastisch, nett und fügsam, sondern man nannte ihn sympathisch und ausgezeichnet begabt. Heute heißt derselbe Maler talentlos, die jetzt aber jung sind, nennt man wiederum nicht elastisch und fügsam, sondern spricht ihnen „originelle“ Begabung zu, — originell vom nichtoriginell sein; man sagt nicht etwa, daß sie den neuen Zug in der Tapetenbranche richtig erfaßt haben, weil sie, wie ihre Meister, reingraue Papiere hervorbringen, sondern man fabelt etwas von Frische bei dem, was doch nur très parisien ist; das schönste Lob aber, und das ist der höchste Ausdruck der Gefühle des Boulevardkritikers, ist in der Phrase gesagt: der und der malt „in einer sehr persönlichen Note“, — man kann allemal überzeugt sein, daß dieser Belobte sich aller Persönlichkeit entkleidete und nur mit vollendetem Anpassungsvermögen mit der neuen Richtung schwamm. Wogegen nun nicht gar viel einzuwenden wäre; denn ich bin überzeugt, die Schüler Perugino's folgten bei mittlerer Begabung dem Meister im holdseligen Ausdruck und die Schüler Rembrandts dem Meister im Helldunkel; warum sollte also die Nachfolge Manets nicht das Recht haben, alles im plein air, alles für das plein air zu sehen, und weshalb könnte man den Jüngern Puvis' de Chavannes verargen — das System: „Chavannismus“ ist schon gebildet worden — sich Mühe zu geben, bleich wie ihr Meister zu sehen? Die Maler von mittlerer Begabung können sich, so lange sie Elastizität haben, leicht in alles finden, nur soll man sich hüten, sie dann originell zu heißen, ihnen Jugend, Frische, Modernität als solche und allein, und als ob sie gepachtet werden könnte,

E. Feyen: Le lavoir de la Houle.

zuzumessen, und stets die persönliche Note im Sack zu haben für den, der das Wort nicht verdient. Und noch ein zweites drängt sich auf: daß die Note Manets und die Note Puvis' de Chavannes das Nachahmen weniger vorteilbringend erscheinen läßt, als die Noten Rembrandts und Perugino's; in den Händen von nicht Höchstbegabten wird die neue Note zur unerfreulichen Geißel eben für den, der die Erfinder dieser Noten hoch halten möchte. Puvis de Chavannes erscheint dem Verfasser als ein feiner, fast als ein großer Künstler; um so weher thun ihm die Gesellen, welche mit Puvis' Skala und mit Puvis' Gesten und mit der ihm eigenen dumpfen Harmonie schlecht haushalten. Sieht man die großen Tafeln an, die im Salon von 1888 die neue Methode der Mauerdekoration vorführen, Stoffe wie: die Mutterliebe, der Sommerabend, der heil. Hubert, der blaue Frühling, die Melancholie — in matter Haltung, die nicht ohne Reiz, aber entsetzlich manierirt ist, von diesen jungen Leuten nach dem Dutzend behandelt, so muß man sehr stark in der Liebe zu Puvis de Chavannes sein, um nicht den Meister entgelten zu lassen, was die Schüler anrichteten. Dieselbe Gefahr zeigt sich unserer Achtung vor der neuen realistischen Strömung: vermögen diese jungen Herren von der Welt nur die kleinen Stücke zu erkennen, welche man an den Seineufern im Sommer erlebt, dann ist es mit ihrem Realismus der Weltansicht nicht weit her; sie sind keine bedeutenden Künstler, und sie haben keinen universalen Realismus und noch wartet die Malerei auf ihre Balzacs und auf ihre Zola's; die Welt ist größer als die Seine, und sie ist vielseitiger als sich solch ein Malerhirn träumen läßt. Es giebt mehr, das sehenswert ist, als Pfähle einer Brücke, die sich in Sommerluft baden, und drei Zweige mit Laub, die sich von der Luft absetzen; und es giebt mehr Gedanken, als diese jungen Leute haben, und bessere Konversation, als die ist, die beim Landaufenthalte zwischen ihnen gemacht wird. Ich glaube nicht, daß wir uns damit begnügen dürfen, in solchen Schildereien des Landaufenthaltes in der Sonne nun den neuen Naturalismus aufgestanden zu sehen. Das unsere Welt? Das heißt eine Welt! Wir können doch nicht alle Maler und Malermodelle sein.



J. Laronze: Crépuscule.

Der Pariser, ich fürchte maßgebende, Geschmack scheint aber in dieser Art von Schilderungen schon eine endgültige Befriedigung zu finden, und er jubelt ihnen das Freundlichste seines Beifalls zu. Er wünscht und erwartet die helle Tapete, fast alles andere ist ihm: vieux jeu, und so erblicken wir unzählige dieser zwar heiteren, lachenden, angenehmen Bilder im Salon.

Aus der Ausstellung im Vatikan, welche die Geschenke an den Papst vorführt, erzählen die Berichte, daß man in einem der Höfe ein fortdauerndes Glockenklingen höre; in diesem Raum sind die geschenkten Glocken ausgestellt, und keiner der Römer kann hindurchgehen, ohne sich es zu versagen, sie in Schwingung zu setzen. Der Römer hat einen angeborenen Trieb, allezeit möglichst viel Lärm zu machen und eine große Neigung, nicht zu lassen, was die andern thun; und die lateinischen Maler an der Seine ihrerseits haben, von merkwürdigen Männern aufgestellt, ein Geschenk gefunden: eine Malerei, welche sich nicht auf die altgewohnten Wirkungen des Helldunkels aufbaut, sondern auch mit ganz hellen Farben zu mächtigen Wirkungen aufsteigen kann, und jeder denkt nun im Vorübergehen: auch ich will diesen Klang versuchen. Das Geschenk aber ist für diejenigen, die nichts zu sagen haben, ein leeres, ein wahrhaftes Danaergeschenk, der Klang, wenn ihn die Allgemeinheit anstimmt, schlimm wie das Glockengebimmel im Vatikan, und nur die Pariser Kritik ist gefälliger als der nervöse deutsche Gast der päpstlichen Ausstellung, denn sie ruft jedem, der die Glocke anschlägt, entzückt entgegen: „Wie persönlich ist doch deine Note!"

Nun möchte ich aber nicht die Meinung erwecken, als ob der Salon einen Mangel an guten Arbeiten

aufwiese. Ich habe nur zunächst von dem Allgemeinen des Eindrucks zu sprechen gewünscht. Die Neigung für helle Farben liegt tief im jetzigen französischen Geschmack; zu Delacroix' Zeit herrschte eine Vermengung eines lebhaften Rot mit einem lebhaften Blau, heute ist von so positiven Farben abgesehen, und ein überaus lichtes, etwas violettes Tonmeer ist es, was man haben möchte; man bemerkt das nicht nur an dem Ensemble der Bilder, nicht minder deutlich in den Farben der Damenhüte, ja sogar in den Balletten des Edentheaters. Innerhalb dieser Skala sind sehr schöne und feine Bilder zu Tage gefördert worden. Namentlich Landschaften des Frühlings von einer entzückenden Zartheit und weißen Rosigkeit sind die Folge gewesen; ein Duft liegt über ihnen, wie man ihn in der That nur der Jugend zuzumessen geneigt ist, und so giebt man dem Parteijargon der Pariser Kritik in diesem Punkte beinah recht; ist es auch nicht Jugend, ist es doch eine Schminke, die jugendliches Aussehen hervortäuscht. Es sind zum Teil scharmante Landschaften so entstanden, und bei mancher kann man wirklich glauben, ihr Autor sei ein Knabe gewesen und habe in seiner kindlichen und reinen Liebe zur Natur keine Vorstellung davon besessen, wie neben ihm Routine und „Chic“ annähernd ebenso sich mit den Blüten des Frühlings schmückten.

Jan Monchablon ist einer jener Künstler, bei denen ich mir nicht sicher wurde, ob es schöne Naivetät oder Beeinflussung war, die ihn lehrte, einem Primitiven gleich das Feld und das Gras, die Halme und die Lilablumen des Feldes zu betrachten. Zwei ganz wunderherrliche Bilder stellte er aus. Man erblickt weite Ausdehnungen von gewelltem Terrain, an strahlenden Frühlingstagen. Das Gras glänzt, die Sonne leuchtet, es ist eine weite Fernsicht. Hinten weiden zahlreiche Kühe; niedrige Hügel schließen die Gegend ab. Vorne ein graues Wasser; niedriges Gebüsch; nahe dem Wasser zwei Frauen, stehend, einfach gekleidet, in einfacher Haltung, und nur von Luft umgeben: darin liegt ihre Poesie. Mir hat namentlich das eine dieser beiden aufrichtigen Bilder mehr gegolten, als das gewaltige Gemälde von Albert Maignan: les voix du tocsin, sein Nachbar und der Kandidat für die médaille d'honneur.

Hier sieht man sehr bläuliche nackte Leiber in heftigen Krämpfen sich gleichsam aus den Klängen der Sturmglocke entwickeln; sie erfüllen die Luft wie Resultate der Glocke; Furcht, Erregung, Hilferufe drücken sie aus und sind ziemlich ergreifend dargestellt. Das Kolorit ist für den Gegenstand ein wenig zu vernünftig, es hätte etwas von Delacroixscher Tollheit haben müssen, um mit dem Thema zu harmoniren. Noch schwächer im Kolorit ist das ebenfalls ungeheuer umfangreiche Triptychon von Dubufe, welches in der Mitte den Sarg Victor Hugo's unter der enormen Thoröffnung des Triumphbogens der Champs Elysées, von Weihrauchwolken und Posaunenstößen umwallt, darstellt, und auf den Seitenflügeln Apotheosen für Alfred de Musset und für Lamartine zum Gegenstand hat. Wie wenig — da wir einmal bei der Poesie sind — ein nichtfranzösischer Dichter wie Shakespeare den Franzosen zugänglich sei, beweisen zwei Bilder, deren Thema der Hamlet der Comédie Française ist; ein durchaus französischer Hamlet, dem Hamlets Grundzug, der Zweifel, fehlt und der sich hingegen einer Eigenschaft erfreut, die dem wirklichen vier Akte erspart haben würde, nämlich eines unüberlegten Feuers; Jean-Paul Laurens und Clairin sind die Autoren. Der Hauptteil der ausgestellten dekorativen Bilder ist zur Ausschmückung der Sorbonne bestimmt, höchst umfangreiche Gemälde von



A. Caravannier: Monument au comte de Chambord.

Flameng, von Chartran und Benj. Constant. Constants Triptychon ist sehr farbig, aber nicht frei von prunkender Leere, wie geschickt es auch sich im Gebiet der Phrase fast ausreichend zeigt; es waren die Akademie von Paris, die Wissenschaften und die Künste von jenem Maler verlangt worden, der in Odalisken einen so unvergleichlichen Schmelz besitzt. Besser schmiegt sich das Talent François Flamengs den trockenen Aufgaben an. Er hatte diesesmal die Grundsteinlegung der Sorbonne darzustellen, und bringt dadurch, daß er den Kardinal Richelieu klein und im Mitteltreffen, die Steinarbeiter und Gesellen aber monumental und im Vordergrund sein läßt, eine Wirkung hervor, die zwar besser als die Langeweile ist, die Flameng erzeugt haben würde, wenn er umgekehrt verfahren wäre, die aber doch mehr Überraschung als Kunstgenuß ist. Besser ist der Teil seiner Komposition, auf dem „Heinrich IV. die Universität reformirt“. Das ist gewiß eine die Fähigkeiten der bildenden Kunst übersteigende Aufgabe, und der Künstler hat sich begnügt, ein reizendes schmiedeeisernes Gitter, hinter dessen Gliedern Heinrich IV. in charakteristischer Konversation, und in der Fernsicht die alte Stadt Paris darzustellen, womit er den Dank der Kunstfreunde und vielleicht die Abneigung der Freunde der Historienmalerei auf sich gezogen hat.



R. Hall: Le voeu.

Von Bouguereau sieht man, was man nicht anders erwarten konnte: ausgezeichnete Sauberkeit. Auch Cabanels Damenporträts sind Schöpfungen, welche ebenso untadelhaft wie gefühllos sind, und bei den Akademikern der strikten Observanz muß man bis zum Direktor der römischen Akademie Hébert zurückgehn, um ein edles und doch tiefempfundenes Gemälde zu nennen. Es ist eine sehr schöne, dunkle und schmerzliche Muse mit grünem Kranz im schwarzen Haar, welche den Heroen ohne Ruhm, nach Héberts Angabe, bestimmt ist, ein Ressort, welches den dunkel fragenden Ausdruck der Augen dieser Dame entschuldigt. Humberts „Maternité“ gehört der oben gestreiften Puvis de Chavannes-Gefolgschaft an, ist aber ein gutempfundenes Bild. L'Hermitte leistet jetzt im Ölbild nicht das, was er in Kohlenzeichnungen ausdrücken kann. Henners „Heil. Sebastian“ ist wieder eine sehr wirkungsvolle, nur flüchtige altmeisterliche Arbeit. Von Lefebvre fällt, nebst einem etwas larmoyanten Waisenmädchen, ein in der Zeichnung vorzüglicher Mädchenkopf auf, während der „Sommer“ von Raphael Colin die Freunde dieses liebenswürdigen Künstlers etwas enttäuschen muß; es ist auf diesem Bilde vielleicht eine Verwechslung von Zartheit und Schwäche in der Farbe vor sich gegangen. Auch der Virgil von Duez enttäuscht diejenigen, die diesem wirklich freien Meister zugethan sind, durch eine gewisse Zahmheit der Farbe, die die schönen Intentionen des Künstlers, Virgil in einem frühlingsfrischen Walde am Meer wandeln zu lassen, nicht voll zur Wirkung kommen läßt. Gérôme entbietet die meisten Celebritäten der griechischen Götterwelt. Am Meeresgestade träumt ein gut angezogener junger Poet in Kniestrümpfen und blanken Schnallenschuhen, und infolge dieser Beschäftigung entsteigt dem Wellenschaume Venus und all ihr sündhaftes Gefolge, Nymphen rollen sich an den Strand und die Muse des Dichters erzählt demselben einige Details über diese kleinen Lebewesen. Ebenfalls ins Gebiet der Träume begab sich mit einem umfangreichen Bilde der sonst sehr konkrete Edouard Detaille, indem er eine Truppe, auf dem Marsch befindlich, von Ermattung überwältigt, auf die Ebene zum Schlafe hingelagert zeigt, Mannschaften und Offiziere alle durcheinander; voran stehen die zu Pyramiden aufgestellten Gewehre; diese sieht man noch scharf; jenseits aber beginnt das Reich der Vision, ein ungeheures Gebirge herab kommen Scharen von Soldaten, Scharen von Siegern aus

der eigenen Vergangenheit, die Kämpfenden von heute aufzurichten. (Schluß folgt).

Kunstlitteratur und Kunsthandel.

x. **Die Kunstverlagsanstalt von Ad. Braun & Comp. in Dornach i. Els.** gab soeben einen Gesamtkatalog ihrer Photographien und Heliogravüren heraus. Derselbe, ein 581 Seiten umfassender Band, enthält die nach Städten und Galerien geordneten Reproduktionen, fünf treffliche Illustrationen und ein sorgfältig gearbeitetes Register der Künstlernamen. Der Preis des Katalogs in Kalikoband beträgt 5 Franken.

x. **Renaissance und Barock.** Unter diesem Titel erschien soeben bei Theodor Ackermann in München eine (135 Seiten umfassende) Schrift von Dr. Heinrich Wölfflin, die, wie der Verfasser selbst hervorhebt, ein Beitrag zur Stilgeschichte sein soll. Er sucht darzuthun, wie der Barockstil der notwendige Nachfolger der Renaissance wurde und werden mußte, um für die „Verwilderung und Willkür“ der gewissermaßen zum Barock „herabgesunkenen“ Renaissance Grund und Gesetze zu erkennen. Rom, das die Wiege der Renaissance war, kann man auch als Geburtsstätte des Barocks bezeichnen. Der Verfasser nimmt das Jahr 1520 als den Zeitpunkt an, nach welchem kein einziges im Bramante'schen Geiste geschaffenes Werk mehr entstanden sei. — Der erste Abschnitt sucht die Wandlungen des Stiles anschaulich zu machen, der zweite zählt die Gründe für diese auf und der dritte giebt eine Uebersicht über die Entwickelung der einzelnen Typen, den Kirchenbau, den Palastbau und zum Schlusse die Villa nebst Gartenanlagen. Der fleißigen Arbeit sind 22 Abbildungen in zinkographischer Darstellung beigegeben.

x. — **Ludwig Richters** bekannte zwölf Kompositionen zum „Reineke Fuchs“, die schon längere Zeit im Buchhandel vergriffen waren, sind kürzlich von C. F. Amelangs Verlag in Leipzig von neuem herausgegeben worden. Die Ausstattung der beliebten Blätter ist eine würdige, und es geht ihnen ein Vorwort von Professor P. Mohn voraus.

x. — **Von Robert Schirmer** beginnt soeben im Verlage von E. A. Seemann in Leipzig eine Sammlung von farbigen Entwürfen im Barock- und Rokokostile zu erscheinen, die auf fünf Lieferungen (à 2.50) berechnet ist. — So schwierig es für den modernen Künstler auch sein mag, sich in den Geist der Kunst des 18. Jahrhunderts einzuleben, so ist dies Schirmer doch in seltenem Maße gelungen, ohne daß er sich als trockener Abschreiber erwiese. — Die erste Lieferung enthält acht sehr sauber ausgeführte Blätter mit Decken, Wandverzierungen, einem Porzellanofen, in guten Farbendrucken, deren Studium allen Kunstgewerbetreibenden, die dem Zuge der Zeit zum Rokoko nachzugeben veranlaßt sind, von größtem Nutzen sein muß.

x. — Rudolf Menge's Einführung in die antike Kunst ist kürzlich ins Englische übersetzt und bei Mansell & Co. in London erschienen.

Todesfälle.

— **Dr. F. v. Portheim**, Direktorial-Assistent am königl. Kupferstichkabinet zu Berlin, ist Anfang Juni in Meran einem längeren Leiden erlegen.

Personalnachrichten.

— **Dr. Paul Seidel**, Direktorial-Assistent am königl. Kupferstichkabinet zu Berlin ist zum Kommissar-Kustos der Kunstsammlungen des königl. Hauses ernannt worden.

Konkurrenzen.

K. Stuttgart. Von den dreißig eingelaufenen Konkurrenz-Skizzen für das Schneckenburger-Denkmal in Tuttlingen, welche zur Zeit hier ausgestellt sind, wurde diejenige von Bildhauer Jahn in Berlin mit dem I. Preise bedacht und zur Ausführung bestimmt. Der 2. gekrönte Entwurf stammt von dem Bildhauer Franz Bernauer in München. Dem Antrag des Preisgerichts entsprechend wurde noch eine 3. Skizze, von Albertshofer & Beggel in München, angekauft. — Das Gesamtergebnis dieser Konkurrenz muß leider als ein wenig erfreuliches bezeichnet werden, da von den dreißig eingegangenen Entwürfen nur wenige von künstlerischem Geschmack zeugen, außerdem noch die für die Ausführung disponiblen Mittel von 26000 M. weit überschreiten. Der zur Ausführung vorgesehene Entwurf stellt eine ans Schwert greifende Germania dar, die noch sehr der Durchführung bedarf; an dem einfachen und nicht gerade geschmackvollen Sockel ist das Porträt-Relief Schneckenburgers angebracht. Der mit dem II. Preis bedachte Entwurf zeigt einen auf sein Steinbeil sich stützenden Germanen, eine Arbeit, die vom künstlerischem Standpunkt betrachtet, der erstgenannten entschieden vorzuziehen wäre. — Noch möchten wir ein im Kunstverein ausgestelltes Porträt-Medaillon in Marmor von Meister Donndorf, nennen, eine vortreffliche Schöpfung, die uns wiederum beweist, welch' ein feinbeobachtender Künstler Donndorf ist.

Sammlungen und Ausstellungen.

Aus Frankfurt a. M. schreibt man der Berliner Ztg: Die wertvolle Sammlung eines Frankfurter Kunstfreundes, bisher nur von wenigen gekannt, ist seit heute der allgemeinen Besichtigung zugänglich gemacht. Der verstorbene Baron Moritz v. Bethmann, der Erwerber von Danneckers Ariadne, hatte auch seine Freude an schönen, kunstvoll ausgeführten alten Schriften und Handzeichnungen und brachte so allmählich eine Sammlung von Initialen, Miniaturen und Wappen zusammen, welche an 1000 Stück umfaßt. Der jetzige Besitzer, Freiherr Simon Moritz v. Bethmann, ließ dieselbe von der kundigen Hand seines Bibliothekars Dr. Pallmann ordnen und überließ sie dem Mitteldeutschen Kunstgewerbeverein für einige Zeit zur Ausstellung, ähnlich wie dies früher mit der ostasiatischen Sammlung des Herrn v. Rothschild geschehen war. Sie besteht teils aus Büchern, zwei sogenannten Livres d'heures, welche zur größern Bequemlichkeit der Beschauer auseinander genommen sind, teils aus Blättern verschiedener Ritualbücher, teils aus einzelnen Initialen, welche seinerzeit von Händlern, welche die Liebhaberei des Barons kannten, aus den Blättern von Büchern herausgeschnitten und ihm angeboten wurden. An der Hand der Sammlung läßt sich jetzt die Entwicklung der Zierschrift und Kleinmalerei in Deutschland, Frankreich, den Niederlanden und Italien vom Ende des 12. bis ins 17. Jahrhundert hinein verfolgen. Den einfach in der Farbe gehaltenen Bandverschlingungen des romanischen Stils mit abenteuerlichen Tiergestalten folgen die in leuchtenden Farben prangenden Anfangsbuchstaben und Randverzierungen der gotischen Zeit mit feinen Linien oder Blattornamenten, und daran reihen sich farbenprächtige italienische oder schlichtere deutsche Proben der Kunstschrift aus der Renaissancezeit. Vom zierlichen Damengebetbuch bis zum größten Missale, bei welchem zu jedem einzelnen Pergamentblatt eine ganze Kalbshaut erforderlich war, sind kirchliche Bücher vertreten. Dazu kommen gemalte Wappen auf Papier und Pergament, namentlich von Nürnberger Geschlechtern, ferner von fünf Bamberger Bischöfen aus den Jahren 1577—1633 (Zobel v. Giebelstadt, v. Gebsattel, v. Aschhausen, Fuchs v. Dornheim und v. Mengersdorf). Auch drei Adelsbriefe mit fein gemalten Wappen sind hervorzuheben. Der erste ist von König Ferdinand I., der zweite von Kaiser Rudolf II. zu Prag unter dem 18. März 1592 ausgestellt und verrät mit seiner reizenden Randverzierung das Werk eines italienischen Künstlers. Der dritte, von dem päpstlichen Protonotarius und kaiserlichen Hof- und Pfalzgrafen Peter Antonius Beisch am 24. Juni 1635 zu München ausgestellt, zeigt reiche, aber wenig künstlerische Umrahmung. Faksimiles oder Drucke befinden sich nicht in der Sammlung, der Beschauer hat lauter Originalproben vor sich.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Wagner, E. u. **H. Eyth,** Die Grundformen der klassischen antiken Baukunst und Gefässbildnerei. Erläuterungen z. d. Vorlagen a. d. Gebiete d. klassischen antiken Ornaments f. d. Freihandzeichenunterricht Karlsruhe, J. Bielefelds Verl. M. —.60.

Koenig, V., Der kunstvolle runde Tisch im Rathause zu Amberg. Amberg, J. Habbel. M. —.40.

Aarland, W. u. G., Detailsstudien zur Malerei und Zeichenkunst. Photographische Aufnahmen nach der Natur. Durch Lichtdruck vervielfältigt. I. Sammlung, Vordergrundstudien. Bl. 1—5. M. 3.—.

Meulen, M. E. van der, Bolsward's Kunst en Kunstgeschiedenis. Met 31 Platen, naar photographien van Jacob de Vries Gz. Sneek H. Pyttersen Tz. Frs. 8.50.

Wilmowsky, J. N. von, Römische Mosaiken aus Trier und dessen Umgegend, hrsg. von der Gesellschaft f. nützliche Forschungen in Trier. Mit 9 Tafeln. Trier, F. Lintzsche Buchh. M. 20.—.

Grüne wald, E., Das Urheberrecht auf dem Gebiete der bildenden Kunst und Photographie. Separatdruck aus Liesegangs Photographischem Archiv. Düsseldorf, Ed. Liesegangs Verl. M. 1.80.

Zeitschriften.

Gazette des Beaux-Arts. Juni u. Juli.

Salon de 1888. Von A. Michel. (Mit Abbild.) — Claude Mellan. Von Louis Gonse. (Mit Abbild.) — La Renaissance au Musée de Berlin: Les peintres Florentins du XV. siècle. Von W. Bode. (Mit Abbild.) — Les van de Velde. Von E. Michel. (Mit Abbild.)

M. P. V, Galland et l'Enseignement de l'Art décoratif (2e et dernier article. Von V. Champier. (Mit Abbild.) — Heliogravuren: Les voix du Tocsin v. Maignan; Une histoire de revenant, v. Mac-Ewen. — Exposition de l'Art français sous Louis XIV. et sous Louis XV., a l'Hôtel de Chimay. Von A. de Champeaux. (Mit Abbild.) — Chardin au Musée du Louvre (1er article). Von H. de Chennevières. (Mit Abbild. Radirung: La Pourvoyeuse von Chardin.)

Gewerbehalle. Juli.

Spiegel und Spiegelaufsatz. Von Ihne und Stegmüller. — Weihwasserbecken in Sta. Annunziata zu Florenz, aufgenommen v. Miltenberger. — Pianino und Polsterstühle, entw. v. Lambert und Stahl. — In Holz geschnitzte und vergoldete Altarleuchter im Kunstgewerbemuseum zu Berlin. — Büffetschrank im Stil Henry II. Von Mazaroz-Ribalier — Schmiedeeiserne Beschläge. — Pilasterfüllungen und Friese in der Domkirche zu München (17. Jahrh.).

Die Kunst für Alle. Heft 19. Ausstellungsheft 3.

Fr. Pecht: Die Münchener Ausstellung von 1888. (Fortsetzung.) (Mit Abbild.) — O. Brandes: Karikaturausstellung in Paris. — Kaden: Auf den Gefilden von Sybaris. — Bilderbeilagen: O. Wolff: Novize. — Th. Rocholl: Episode a. d. Schlacht von Vionville. — H. Rasch: Glückliche Heimkehr. — G. Oeder: Ein Landweg.

Allgemeine Kunstchronik. Nr. 26.

Künstlermoral, von J. v. Ludassy. — Deutsche Kunst im Münchener Glaspalast, von Ramberg. (Mit Abbild.)

Architektonische Rundschau. Lfg. 9.

Wohnhaus in Bremen, erbaut von E. Gildemeister. — Ansicht der Peterskirche in Würzburg. — Ständehaus in Gelsenkirchen von Br. Schmitz. — Turmhelme aus Leyden und Léau. — Chorgestühl d. Kirche de la Seo in Saragossa. Palais Vranyczany in Agram.

L'Art. Nr. 578.

Rue Trompette, no 6, à St. Germain en Laye. Von L. Gauchez. — Le Musée cantonal de Fribourg. Von P. Leroi. — La Gravure et la Lithographie au Salon de 1888. Von A. Piat. — Le Marquis de Marigny. Von A. Genevay.
Radirungen: La damnation de Faust, von M. Fantin-Latour. Antonin Proust, von Rodin.

Kölner Bau- und Kunstgewerbezeitung. Nr. 10.

St. Cunibert-Kirche in Köln m. Abbild. u. 5 Lichtdruckbeilagen.

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von August Pries in Leipzig.

23. Jahrgang. 1887/88.

Kunstchronik

Nr. 40. 26. Juli.

Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

Herausgeber:

Carl v. Lützow und Arthur Pabst

Wien, Theresianumgasse 25. — Köln, Flandrische Straße 14.

Expedition:

Leipzig: E. A. Seemann, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. Kühl, Jägerstr. 73.

Die Kunstchronik erscheint von Oktober bis Ende Juni wöchentlich, im Juli, August und September nur aller 14 Tage und kostet in Verbindung mit dem Kunstgewerbeblatt halbjährlich 6 Mark, ohne dasselbe ganzjährlich 8 Mark. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler in Leipzig, Wien, Berlin, München u. s. w. an.

☛ No. 41 der Kunstchronik erscheint am 9. August. ☚

Der Salon von 1888.

Von Hermann Helferich.

Mit Abbildungen.

(Schluß.)

In Porträts ist der diesmalige Salon nicht sehr bedeutend. Bonnat hat einen harten Kardinal Lavigerie und einen durch seine Ähnlichkeit fast betrübenden Jules Ferry ausgestellt — man begreift, wie leicht es wurde, Ferry den Namen: „der Tonkinese“ zu verleihen —; und von Paul Dubois gefällt besser als ein lebensgroßes Porträt ein kleines, von der bei Dubois gewohnten plastischen Kraft. Überhaupt zeigen die Franzosen gerade in solchen kleinen Porträts neuerdings eine vorzügliche Meisterschaft; abgesehen von dem mehr genrehaften, wundervoll gezeichneten Kopf einer Bernerin, von Dagnan-Bouveret, bemerkt man auf diesem Gebiet unter anderen kleine Porträts von Wencker, Friant, Pharaon de Winter; letzterer zeigt eine Dame als kleines Kniestück, an einem schwarzen Klavier, mit dem Körper in der Seitenansicht und das belebte Gesicht dem Beschauer zugewendet; ihr Kleid ist schwarz, der Hintergrund ist in einem dunklen matten Grün, und ein feurig-roter schmaler Latz über dem Busen ergänzt aufs glücklichste das einfache Farbenbouquet. Raffaelli hat Edmond de Goncourt gemalt, den Erfinder des Watteau-Genußes in Frankreich, den Erfinder des Japonisme und einen der Väter des naturalistischen Romans; der Hintergrund ist geeignet, die Figur und der Kopf haben das Vibrirende, welches dieser bedeutende Mann haben muß, de Goncourts übergroße helle Schleife giebt ihm etwas Kokettes und seine auffallend schlecht gemalte Hand Raffaelli einen Verweis. Von Carolus Duran sieht man ein scharmantes Porträt seiner Tochter, und von Aublet werden wir mit einem Kreise, der sich um Massenet gesammelt hat, bekannt gemacht; der Komponist sitzt am Piano, und Blumen, Frauen und Musik haben wir auf diesem reizvollen Bilde zusammen.

Von nicht so freundlicher Artung ist die Gesellschaft, die von Pelez vorgeführt wird: „die Parade der Seiltänzer“. Eine lebensgroße Schaubude, mit dem Besitzer, dem Clown, drei Musikanten und vier unglücklichen Geschöpfen im Trikot. Der Geschmack solcher realistischen Malerei bleibt zweifelhaft und auch ihr Verdienst; nur der Zwerg der Gesellschaft, von einer merkwürdig erfaßten Kraft der Miene, und die jüngste der Töchter des Besitzers, welche mit unsagbar wahrem Ausdruck einen Blick auf ihren über der Pauke weinend eingeschlafenen jüngsten Bruder wirft, hat etwas, das Respekt gebietet. Sehr bewundert wird hier das „Milchmädchen“ von Roll und „the tub“ von Gervex; ich ziehe es vor, das Talent von John-Lewis Brown zu rühmen, der das Farbige von Jokeygruppen in voller Glut und ohne Buntheit zur bewegten Darstellung bringt. In einem ebenfalls nicht sowohl streng naturalistischen als alles Wahre im Bilde frei zusammenfassenden Sinne hat Israels die zwei liebenswürdigen Arbeiten geschaffen, die er im Salon hat, ein kleines Mädchen als Krankenwärterin in der dunklen Stube bei der Großmutter; es muß ihr vorlesen und der Kater schleicht

hinzu; — und auf der anderen ein junges Mädchen, das am Fenster, hinter welchem der Himmel Corots sanft glüht, beim Nähen sitzt, zwei Bilder, die die ewigen Rechte der Poesie in diesem Salon von 1888 ungemein eindringlich zu verkündigen wissen. Ich schließe hier das wenige Belangreiche an, das von deutscher Seite in den Salon geschickt wurde: Liebermann brachte seine zuvor in Berlin ausgestellte Seilerwerkstätte, und von Kuehl sieht man zwei Arbeiten, die diesen überaus geschickten Mann als einen rechten Fritz Aug. Kaulbach der naturalistischen Schule erkennen lassen. Er ist der Eklektiker der Jüngsten.

Es würde ganz unmöglich sein, in diesem Artikel ein auch nur annähernd vollständiges Verzeichnis aller der Erwähnung werten Arbeiten zu geben; bei den Landschaften speziell thue ich keiner einzigen mehr Erwähnung, weil gerade da sehr viel des Schönen geleistet ist und ein Hervorheben von einzelnen hier noch mehr als bei den Figurenbildern die willkürlichste Ungerechtigkeit bedeutete. Auch unter den Pastellen, noch mehr bei den Radirungen wäre zu verweilen, was aber zu weit führen würde; ich kann dagegen nicht umhin, der besten Seite der gegenwärtigen französischen Kunst, der Plastik, wenigstens einige Worte zu widmen. Der Saal der Plastik, rein äußerlich genommen, gewährt mit seinem frischen Grün und dem weißen Heer seiner Statuen einen sehr erfreulichen Eindruck; aber wie reich er auch an ausgezeichneten Werken ist, so fallen doch drei Arbeiten ganz besonders auf. Die „Diana" von Falguière, „die Badenden" von Escoula, der „durch eine Viper gebissene Knabe" von Worms-Godfary; sie sind Leistungen, wie sie in Deutschland heute, wie wir glauben, nicht hervorgebracht werden. In Falguière's Diana ist ein in der Lebenswahrheit vollkommenes, bewegtes französisches Mädchen von unglaublicher technischer Meisterschaft, welches von einer Göttin absolut nichts hat, zu sehen; aber in den badenden Schwestern von Escoula ist eine Feinheit der Empfindung bei aller technischer Fertigkeit, die etwas Vorraffaelisches hat, und von dem Knaben von Worms-Godfary würde es einen Begriff geben können, wenn man sagte, er gleiche einer der schönen Schöpfungen unseres Hildebrand in Florenz, wenn nicht leider der deutsche Künstler seiner Kunst gerade da ein Ende geböte, wo sie für moderne Menschen am interessantesten wird: im Kopf. Die drei Statuen, überhaupt die Plastik, söhnen mit dem im Ganzen mediokren Eindruck des Salons von 1888 aus, und wenn man den Salon mit seinen unzähligen Bildern, den Saal der Plastik mit seinen unzähligen Marmorgruppen verläßt, erwehrt man sich nicht des Gefühles von der gegenwärtigen Suprematie der französischen Kunst; man sieht das ganz Ungeheure, was an Quantität von den Franzosen geleistet wird, das ganz Ungeheure an Interesse, das das Publikum von Paris dieser Produktion entgegenträgt, und man erkennt an, daß die bildende Kunst in der Gedankenwelt der Franzosen jenen herrschenden Platz einnimmt, den bei uns nur die Musik hat.

Kunstlitteratur und Kunsthandel.

J **Der neue Katalog der Stuttgarter Staatsgalerie** ist kürzlich erschienen, unter dem Titel „Verzeichnis der Gemälde-Sammlung im kgl. Museum der bildenden Künste zu Stuttgart." 110 S. in 8°. 1888. — Nachdem man sich lange Jahre mit einem provisorischen Verzeichnis begnügt hatte (der letzte vollständige Katalog erschien im Jahre 1863), war man gespannt auf diese neue Ausgabe. Wir müssen gestehen, wir hätten etwas Besseres erwartet, in einer Zeit, welche an Galeriekataloge ganz andere Ansprüche macht, als noch vor 25 Jahren. Vor allem vermißt man ein Vorwort, welches den früheren Katalogen nicht fehlte, um daraus die bei der Arbeit befolgten Grundsätze erkennen zu können. Dann ist die Feststellung der Autorschaft der Gemälde in der neuen Auflage im wesentlichen dieselbe geblieben, wie in den früheren Ausgaben. Die Redaktion entschuldigt sich in einem Nachwort folgendermaßen: „Um in der hiesigen Kgl. Staatsgalerie, nachdem sie durch die Galerie Barbini-Breganze und die Abelsche Sammlung wesentlich bereichert war, die überkommenen Autorschaften zu prüfen und thunlichst festzustellen, wurde früher eine Kommission berufen, an deren Spitze der Münchener Galeriedirektor von Zimmermann stand. Diese Feststellungen dienten sowohl den seitherigen Katalogen, als auch diesem neuen." Aber fragen wir: Warum wird jetzt noch, nach einem Zeitraum von 25 Jahren, an den Bestimmungen dieser Kommission festgehalten! Doch nicht aus Pietät für die Mitglieder derselben? Die Kunstgeschichte ist doch nicht abhängig von den Meinungen einzelner Autoritäten! Es ist sehr zu bedauern, daß die in diesen Blättern von Eisenmann und Frizzoni mitgeteilten Berichtigungen keine Beachtung fanden oder finden konnten; noch mehr aber müssen wir es bedauern, daß die Angaben bezüglich unserer alten schwäbischen Malerschulen noch auf den früheren, kurz nach der Erwerbung der Abelschen Sammlung festgestellten Bezeichnungen beruhen. Der Katalog kennt noch keinen Meister B. Striegel, keinen Meister von Sigmaringen, er spricht noch von einem Barthel Schön, einem C. Vos aus Ulm und dergl. Die Resultate der Ulmer Ausstellung vom Jahre 1877 sind nicht beachtet worden. Zeitblom ist noch von 1468 an thätig, welche Jahreszahl bekanntlich sich daher schreibt, daß man früher, d. h. vor 30 Jahren, fälschlich ein mit dieser Datirung versehenes Bild Herlens für Zeitblom in Anspruch nahm. Ein wesentlicher Mangel ist ferner die fast überall fehlende Angabe über die Provenienz der Bilder. Für den Forscher ist das unerläßlich und notwendiger als die Beschreibung des dargestellten Sujets. Die Galerie besitzt die Altarwerke von Eschach, Kilchberg, Nürtingen und Thalheim, nur bei dem letzteren finde ich die Angabe seiner Abstammung; aber es giebt verschiedene Thalheim in Württemberg und somit wird es jedem Forscher schwer werden, das richtige zu finden. Es ist nämlich Thalheim O/A. Rottenburg. Wenn es ferner bei No. 480 heißt: Unbekannter Meister aus der Ulmer Schule, Altargemälde mit den Flügeltüren a—c (dabei ist auch das Mittelbild gerechnet), so ist das ganz unrichtig und ungenau angegeben. Wir haben hier den Nürtinger Altar vor uns von dem oberschwäbischen Monogrammisten C. W. 1516, keinenfalls Ulmer Schule. Die Nummern 465—66, 471—72, 476, 478, 486—87 bilden zusammen den Eschacher Altar, Flügel und Predella, wovon die Rückseite in Berlin sich befindet, was nirgends gesagt ist. Ebenso sind die Flügel des Kilchberger Altars, die fälschlich dem Zeitblom zugeschrieben werden, als solche nicht bezeichnet. Wir kommen auf den Thalheimer Altar zurück. Dieses Werk ist ohne

Zweifel fränkisch und nicht oberschwäbisch. Die im Altarkasten angebrachten Wappen gehören fränkischen Familien an und man weiß aus der Geschichte des Orts, daß die Herren von Stetten zu Hall in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts Besitzer des Dorfes waren; ihr Wappenzeichen, ein Fisch auf Schrägbalken, entspricht dem dort auf der linken Seite an dem gotischen Astwerk des Altarschreins aufgemalten Wappenschild. Man sieht hier deutlich, wie notwendig es ist, genaue Angaben über die Provenienz der Bilder zu haben. Noch sei bemerkt, daß die Wappen auf den Bildern 517 und 526 gegenseitig verwechselt sind, was zu ganz irrigen Angaben führte. Das Wappen auf No. 558 ist nicht das Stadion'sche, sondern das v. Steinsche, das nicht genannte Allianzwappen ist Schwabsberg. Auch werden hier nicht zwei Klosterfrauen, sondern nur eine, v. Zollern, eingekleidet, was jedem klar sein muß, der mit mittelalterlicher Archäologie nur einigermaßen vertraut ist. Wie gesagt, diese Abteilung ist die schwächste Seite des Katalogs. Alles Lob müssen wir jedoch der ganz neu bearbeiteten Abteilung moderner Meister spenden; die Beschreibungen der Bilder sind präzis und geben alles Wesentliche zur Erklärung des dargestellten Gegenstandes, auch die nötigen biographischen Notizen über die Meister lassen nichts zu wünschen übrig. Zu tadeln ist nur, daß alle diese modernen Bilder unter der Aufschrift „Fünfter Saal" untergebracht sind, während es doch vier ineinander gehende Säle sind, wovon der erste die Werke der Meister aus der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts enthält. Konsequenterweise müßte das, wie es bei den übrigen Abteilungen auch geschah, angeführt werden. Der Zuwachs in der neuen Galerie beträgt seit 1863 111 Gemälde, die Gemäldeschätze in der alten Galerie haben jedoch eine Reduktion von 21 Nummern erfahren, obwohl auch hier seit 1863 manches Neue erworben worden ist; es scheinen demnach beträchtliche Ausscheidungen vorgekommen zu sein.

Nekrologe.

* Crenneville †. Am 22. Juni starb zu Gmunden, wohin er sich nach seiner Versetzung in den bleibenden Ruhestand zurückgezogen hatte, der ehemalige k. k. österreichische Oberstkämmerer Feldzeugmeister Graf Franz Folliot de Crenneville, ein um das moderne Kunstleben Wiens hochverdienter Mann. Aus seiner Initiative ist die neue Organisation der k. k. Hofmuseen hervorgegangen, seine Gründung ist das Jahrbuch derselben, und namentlich auf die Pflege der vervielfältigenden Künste war Graf Crenneville eifrig bedacht. Er erreichte ein Alter von 73 Jahren.

x. — **Luigi Serra**, einer der talentvollsten Historienmaler Italiens, ist am 11. Juli in seiner Vaterstadt Bologna, kaum dreiundvierzig Jahre alt, gestorben.

Kunsthistorisches.

H. **Vom Augsburger Rathause.** Der kürzlich erschienene 14. Jahrg. der „Zeitschrift des histor. Vereins für Schwaben und Neuburg" enthält eine Abhandlung „über den Bau des Augsburger Rathauses mit besonderer Rücksichtnahme auf die dekorative Ausstattung des Innern" von Dr. Adolf Buff, Archivar der Stadt Augsburg. Dieselbe bringt über das vielbesprochene Gebäude überraschend wichtige Aufschlüsse, die um so willkommner sind, als nunmehr das prächtige Bilderwerk über den nämlichen Gegenstand von Baurat L. Leybold vollendet vorliegt. (Das Rathaus der Stadt Augsburg, herausgegeben von Ludw. Leybold, Baurat. Ch. Claesen & Co., Berlin.) Man nahm bisher an, daß der Augsburger Stadtwerkmeister Elias Holl nicht allein der Erbauer des Rathauses gewesen sei, sondern schrieb ihm auch die innere dekorative Ausstattung zu. Man glaubte, nachdem der Rat, aus Rücksichten der Sparsamkeit, den einfachsten seiner Entwürfe gewählt hatte, daß er nach Herstellung des etwas nüchternen, obwohl durch massive Formen wirkungsvollen Baues, seiner künstlerischen Phantasie in der inneren Einrichtung mehr Spielraum zu geben suchte. Diese innere Einrichtung entfaltet auch eine solche Pracht, daß mit Recht der größte Mittelraum den Namen „goldner Saal" und die anstoßenden Räume jenen der „Fürstenzimmer" erhielten. Dr. Buff weist aber mit seiner gründlichen und scharfsinnigen Schrift, auf viele von ihm erbrachte Belege gestützt, nach, daß die innere Ausschmückung von einer anderen künstlerischen Kraft als der des Holl herrührt. Es ist schon auffallend, daß Holl in seiner Selbstbiographie von der inneren Herrichtung schweigt, und daß sich in der im Augsburger Bauamte befindlichen umfangreichen Sammlung von Holls Bauplänen nur Entwürfe über die äußere Herstellung, aber keine für die innere Dekoration befinden. Auch würde, bemerkt Dr. Buff hinzu, die prachtliebende Stadt, die sich stets ebenso prompt wie generös erwies, dem Holl, als Leiter sämtlicher Arbeiten, nach der vollständigen Ausführung 1622—1623, eine größere Belohnung bestimmt haben, als den silbernen und vergoldeten, mit 600 Goldgulden gefüllten Becher, den er schon 1620 nach Beendigung seiner Baumeister-Leistung erhielt. Mehrere angeführte Belege bezeugen, daß die reichen Augsburger Herren, verschiedene hervorragende Männer der Wissenschaft und Kunst, namentlich den gelehrten Jesuitenpater Matthäus Roderus für ihren Prachtbau zu Rate zogen. Jedoch ergiebt sich deutlich, daß Roder speziell nur um passende Inschriften und für Angaben historischer Merkmale zu figürlichen Darstellungen angerufen wurde. Auch treten, im Vereine mit dem vorigen, Beziehungen zu Peter Candid hervor. Derselbe hatte schon ein Altarbild für die Augsburger St. Ulrichskirche gemalt, das sich noch in einer Seitenkapelle derselben befindet. Der Ruf, den dieser geniale Meister und Dekorateur der Münchner Residenz auch in Augsburg genoß, läßt voraussetzen, daß man seinen Rat nicht entbehren wollte. Aber bei einer Konkurrenz für die Ausführung eines Freskobildes mit „König Salomo und der Königin von Saba" zum Vorwurf, welches am Hintergebäude des Rathauses angebracht werden sollte, und an der sich Peter Candid, Hans Rottenheimer (irrig Rottenhammer geschrieben) und Matthias Kager beteiligten, trug letzterer den Sieg davon, was schwerlich geschehen wäre, hätte Candid die Leitung der dekorativen Ausschmückung gehabt. Dagegen lassen es die aufgeführten Thatsachen außer Zweifel, daß Kager dieser Leiter war. Er hatte sich schon durch seine Fresken am Augsburger Weberhause 1607, deren letzte Spuren leider bald verschwinden werden, als tüchtigen Meister gezeigt, den von Holl erbauten heil. Kreuzer- und den Frauenthorturm bemalt und hat auch, nach einer Stelle im Diarium des bedeutenden Kunstkenners und Sammlers Philipp Hainhofer (Augsb. Stadtarchiv, vgl. p. 24a 1632, Mai 2) für Holls Bauten „vil visierungen" gestellt. Auch lassen die großen Summen, welche Kager während des Rathausbaues von der Stadt gezahlt wurden, deutlich genug erkennen, daß er nicht nur die Ausmalung des goldenen Saales besorgte, sondern überhaupt als Schöpfer und Leiter der ganzen dekorativen Ausstattung der Innenräume des Rathauses angesehen wurde. Den eigentlichen Beweis liefert jedoch der Umstand, daß nach Ausweis der Stadtrechnungen während der ganzen Bauzeit des Rathauses, also etwa 1615—1629, außer Kager kein Künstler aus der Stadtkasse namhaftere Beträge empfing, die als Bezahlung für die Anfertigung der Entwürfe und Leitung der dekorativen Ausstattung des Inneren betrachtet werden können. Mit diesem Ergebnis von Dr. Buffs Forschung steigert sich ohne Zweifel die Bedeutung des Matth. Kager, namentlich ist damit seine Einwirkung auf das damalige Kunstgewerbe sicher gestellt und somit auch für die Augsburger Kunstgeschichte ein dankenswerter Beitrag geliefert. Zugleich hat der Verfasser für verschiedene einzelne Leistungen zum Rathausbau noch zahlreiche Meisternamen bestimmen und in den Anhängen eine interessante Uebersicht der Voranschläge und Abrechnungen bieten können.

Ausgrabungen und Funde.

— **Etruskischer Grabfund zu Vetulonia.** Bei Colonna, dem antiken (und neuerdings wieder so benannten) Vetulonia, wurde kürzlich eine altetruskische Grabstätte aufgedeckt, die einen ungewöhnlichen Reichtum und Funde von größtem wissenschaftlichen Interesse aufweist. Es ist das Grab eines vornehmen Etruskers aus dem 7. oder 8. Jahrh. v. Chr. und enthält nicht den Hohlraum, den wir bei Gräbern jüngerer Epochen antreffen. Die Stätte (17 Meter im Um-

fang) ist mit unbehauenen, 60 cm tief eingegrabenen Steinen umgrenzt, über denen sich ein entsprechend großer Erdhügel wölbte. (Vergl. über die Bestattung Ilias XXIII, V. 255 ff.). In einer Tiefe von 75 cm stieß man auf ein Pflaster aus rohen Steinen auf dem sich Ueberreste eines verbrannten Streitwagens, Pferdegeschirr aus Bronze und ähnliche Geräte vorfanden. Daneben und etwas tiefer fand man zwei Bronzekessel mit verschiedenem Inhalt, fünf bronzene, schmucklose Grabkandelaber, drei bronzene Cacabus (Kessel mit beweglichem Bügel), zwei silberne Vasen, eine vergoldete Silbervase, zwölf bronzene Schüsseln, ein 40 cm langes gepochtes Silberband mit geflügelten Sphinxen, sowie eine Menge Fibeln und Terrakotten. Als Waffenmitgabe fand man zwei vierkantige Jagdspieße, flache Lanzenspitzen, von Rost zerfressene eiserne Schwertteile, jedoch nur eine bronzene Lanzenspitze, und Helm und Schild. Der glockenförmige Helm von polirter Bronze ist aus einem Stück getrieben 20 cm hoch, 25 cm im Durchmesser, also für einen Langschädel berechnet. — Die merkwürdigste aller Beigaben ist jedoch ein steuerloses Bronzeschiffchen, dessen eines Ende in ein Hirschgeweih oder auch in einen Baumzweig ausläuft. Das Innere desselben zeigt verschiedene Haustiere u. a. auch ein Paar Ochsen am Pfluge (mit eiserner Schar) und eine abgebrochene, menschliche Gestalt. Eine ebenso sonderbare, wie rätselhafte Mitgabe, die sich neben der Aschenurne vorfand. In dieser Grabstätte ruhten in balsamgetränkten Leinenfetzen die verbrannten Gebeine eines fünfzigjährigen Mannes. Grab und Funde erinnern an die homerische Leichenbestattung, Ilias XXIV, V. 790 u. ff.

Konkurrenzen.

* * * **Bei der Entscheidung über die Entwürfe zu einem Denkmal** für Schneckenburger, dem Dichter der „Wacht am Rhein“, erkannte das in Stuttgart niedergesetzte Preisgericht den ersten Preis dem Entwurfe des Bildhauers Adolf Jahn in Berlin, den zweiten demjenigen des Bildhauers Bernauer in München zu. Ein dritter Entwurf, welcher von dem Bildhauer Albertshofen und dem Architekten Beggel in München herrührt, wurde angekauft.

Deutsches Volkstheater in Wien. Zur Beurteilung der Konkurrenz-Skizzen für die Gemälde, welche den Hauptvorhang, die Decke des Zuschauerraumes und das Proscenium des Deutschen Volkstheaters schmücken sollen, traten kürzlich die Preisrichter: Professor Julius Berger, Eugen Felix, Professor Dr. von Lützow, Professor Tilgner, Professor Hofrat von Weilen und Professor Weyr mit dem durch den Kommerzialrat Gerhardus vertretenen Vorstand des Vereins des Deutschen Volkstheaters und den Architekten des Hauses, den Herren Fellner und Helmer, zusammen. Die Skizzen waren nicht in solcher Anzahl, wie vordem die Modelle für den plastischen Schmuck des neuen Theaters, eingelaufen. Dagegen wurden fast alle Entwürfe seitens der Preisrichter als sehr schätzenswerte Leistungen anerkannt. Mit dem ersten Preise wurde das Projekt mit dem Motto: „Carpe diem“ prämiirt. Der Urheber desselben ist Herr Eduard Veith, welcher auch für das neue Deutsche Theater in Prag das Vorhanggemälde und die Deckenbilder ausgeführt hat*). Diesen Skizzen nach wird das Vorhangbild die Einkehr der auf der Fahrt vom Rhein nach der Etzelburg begriffenen Burgunder auf Burg Baechelaren an der Donau (27. Abenteuer) darstellen. Das Deckenbild zeigt eine Huldigung, welche der Vindobona von einer Gruppe typischer Volksfiguren Wiens dargebracht wird, und das Proscenium ist die Krönung Schillers durch die Muse. — Den zweiten Preis erhielten die Skizzen mit dem Motto: „Halb gethan ist nichts gethan“, welche von zwei Hoftheatermalern, den Herren Leopold Burger und Franz Schallud, herrühren. Durch besonders rühmende Erwähnung wurden noch zwei Entwürfe ausgezeichnet, wovon der eine den Spruch Attinghäusers: „Ans Vaterland, ans teure, schließ dich an“ — der andere den Namen „Ferdinand Raimund“ als Motto führt. — Der Bau des Deutschen Volkstheaters, welcher bekanntlich im März dieses Jahres begonnen wurde, ist nunmehr bis zur Dachgleiche vorgeschritten und die eisernen Dachstühle des Zuschauerraumes und des Foyers sind bereits aufgestellt. Der Dachstuhl des weit höheren Bühnenraumes wird noch im Laufe dieses Monats an seine Stelle gebracht werden.

— **Mit einem Preisausschreiben für ein Kaiser- und Kriegerdenkmal in Stettin** wendet sich der Ausschuß für dieses Denkmal an alle deutschen Künstler. Die Aufgabe besteht in der Herstellung des Modelles für ein Reiterbild Kaiser Wilhelms I. in Verbindung mit einem Kriegerdenkmal, welches in Stettin an dem Platze, wo der Paradeplatz, der Königsplatz und die Kaiser Wilhelmstraße zusammentreffen, errichtet werden soll. Wenn in erster Linie die Bildhauer zur Lösung der Aufgabe berufen sind, so wird doch gerade in einem Falle wie der vorliegende ein Bündnis zwischen Bildhauerkunst und Architektur zum erwünschten Ziele führen, und wir möchten deshalb nicht verfehlen, an dieser Stelle auf die Preisbewerbung hinzuweisen. Die ausgesetzten Preise für die drei in erster Linie anerkannten Entwürfe betragen 5000, 3000 und 2000 Mark, von deren Erteilung aber die Entscheidung über die Ausführung unabhängig bleibt. Die Kosten des in Bronzeguß auszuführenden Denkmals sollen sich auf etwa 220000 Mark belaufen; als Einlieferungstag ist der 22. März 1889 bestimmt. Das Preisgericht wird durch den Denkmalausschuß gebildet, in welchem die Namen von Künstlern freilich vollständig fehlen. (Vergl. die Anzeige im Inseratenteil.)

*) S. Kunstchronik d. J. Sp. 235.

Personalnachrichten.

x. — **Eduard v. Gebhardt** wird während der akademischen Ferien seine Arbeit an dem von ihm begonnenen Cyklus religiöser Wandgemälde im Kollegiensaal des Klosters Loccum (jetzt protestantisches Predigerseminar) wieder aufnehmen.

x. — **Peter Janssen** hat sich nach Berlin begeben, um in der Ruhmeshalle das ihm aufgetragene Wandgemälde, die Schlacht bei Torgau darstellend, zur Ausführung zu bringen.

* **Ehrenmitglieder der Wiener Akademie.** Das Professoren-Kollegium der k. k. Akademie der bildenden Künste in Wien hat die nachbenannten Persönlichkeiten zu Ehrenmitgliedern gewählt und die Wahlen erhielten unlängst die kaiserliche Bestätigung. 1. Die Kunstfreunde: Karl Graf Lanckoronski-Brzezie, Mitglied des Herrenhauses in Wien; Adalbert Ritter v. Lanna in Prag und Ludwig Lobmeyr, Mitglied des Herrenhauses, in Wien. 2. Die Maler: Eugen Ritter v. Blaas, Professor, derzeit in Venedig; Eduard Charlemont, derzeit in Paris; Robert Ruß in Wien; Emil Jacob Schindler in Wien; Gyula Benczur, Professor in Pest; Hermann Baisch, Professor an der Kunstschule in Karlsruhe; Christian Ludwig Bockelmann in Düsseldorf; Wilhelm Diez, Professor an der Akademie in München; Fritz August Kaulbach, Direktor der Akademie in München; Wilhelm Lindenschmit, Professor an der Akademie in München; Ludwig Löfftz, Professor an der Akademie in München; Arnold Böcklin in Basel; Edouard Jean Baptist Detaille in Paris; Sir Frederick Leighton, Präsident der Akademie in London; José Villegas aus Sevilla, derzeit in Rom. 3. Die Kupferstecher: Karl Koepping aus Dresden, derzeit in Paris; Charles Albert Waltner in Paris. 4. Die Bildhauer: Joseph Edgar Böhm, derzeit in London; Anton Scharff, k. k. Kammer- und Münzmedailleur in Wien; Victor Oskar Tilgner, Professor in Wien; Rudolph Weyr, Professor an der technischen Hochschule in Wien; Fritz Schaper, Professor an der Akademie in Berlin. 5. Die Architekten: Karl König, Professor an der technischen Hochschule in Wien; Joseph Mocker, Dombaumeister in Prag; Alexander Wielemans Edler v. Monteforte in Wien; Georg Hauberrisser, Professor in München; August Orth in Berlin und Ed. G. H. Cuypers in Amsterdam.

* * * **Die Centraldirektion des Archäologischen Instituts** hat Dr. Hermann Winnefeld aus Ueberlingen, zur Zeit in Athen, Dr. Alfred Brückner aus Magdeburg, zur Zeit in Berlin, Dr. Alfred Gercke aus Berlin und Dr. Erich Bethe aus Stettin zu Stipendiaten des Instituts in der Abteilung für klassische Archäologie, und den Herrn Dr. Albert Ehrhard aus Herbitzheim im Elsaß zum Stipendiaten des Instituts in der Abteilung für christliche Archäologie für das Jahr 1888 gewählt Diese Wahlen sind seitens des Auswärtigen Amts bestätigt worden.

x. — **Dr. Herm. Lücke**, bisher Professor an der Kunstakademie in Düsseldorf, ist zum ordentlichen Professor der Kunstgeschichte am Polytechnikum, sowie an der Akademie der bildenden Künste in Dresden ernannt worden.

Kunst- und Gewerbevereine.

S. **Archäologische Gesellschaft in Berlin.** Junisitzung. Herr Trendelenburg legte die neueste Veröffentlichung der „Gesellschaft für nützliche Forschungen in Trier" vor: „Römische Mosaiken aus Trier und dessen Umgebung," ein hinterlassenes Werk des verdienten Domkapitulars v. Wilmowsky, welches auf neun trefflich ausgeführten farbigen lithographischen Tafeln eine Reihe anziehender, meist rein ornamentaler Mosaike enthält, welche zu verschiedenen Zeiten und an verschiedenen Orten gefunden, heute entweder völlig verschwunden oder doch nur in geringen Resten erhalten sind. Ein Textheft enthält Erläuterungen und chronologische Untersuchungen über die Trierer Mosaike aus der Feder v. Wilmowsky's, deren allerdings sehr bedingten wissenschaftlichen Wert der Herausgeber, der Direktor des Trierer Provinzial-Museums Dr. F. Hettner, in einer inhaltreichen nnd für die Chronologie der gallischen Mosaike wichtigen Einleitung treffend beleuchtet. — Herr A. Senz sprach unter Vorlage von Zeichnungen und Skizzen über ein römisches Denkmal zu Schweinschied (bei Meisenheim). Dasselbe besteht aus grobkörnigem Sandstein und krönt die Kuppe eines Abhanges, aus dessen welligem Boden mehrfach wunderlich geformte Felskuppen aufragen. Das Denkmal enthält an der Vorderseite drei, an jeder Nebenseite zwei Nischen, die Rückseite ist glatt bearbeitet. In der Mittelnische der Vorderseite sieht man eine Kämpfergruppe, ähnlich der des Dexileosreliefs; in der rechten ein stab- oder fackelähnliches Gerät inmitten einer Umrahmung, über welcher ein Seepferdchen erkennbar ist; die linke ist verwittert. Von den Nebenseiten ist die linke bis zur Unkenntlichkeit zerstört, die rechte zeigt eine Artemis, welche ausschreitend mit der Rechten über die Schulter nach dem Köcher langt, und in der zweiten Nische eine bis auf die Waden verloren gegangene männliche Figur. Spuren eines Obergeschosses finden sich an der rechten Nebenseite. Der Zweck des Denkmals, das bisher nur einmal (Bericht des histor. Vereins für Nahe und Hundsrück 1867/68) besprochen worden ist, läßt sich bei der starken Zerstörung schwer erkennen: der Vortragende neigte dazu, darin ein Grabmal zu sehen. — Herr O. Kern erläuterte mit Bezug auf Benndorfs und Furtwänglers Deutung des Ephem. arch. III, Taf. 10 abgebildeten eleusinischen Kopfes auf dem Eubuleus des Praxiteles Wesen und Bedeutung dieses Gottes, wie sie eleusinische und drei Inschriften von den ionischen Inseln kennen lehren. Aus diesen ergiebt sich in Uebereinstimmung mit Diodor, Hesych u. a., daß Eubuleus Zeus „der Wohlberather" ist, der erst später mit Hades identifizirt wird. Streng zu sondern davon ist der orphische Eubuleus, eine unklare, aus philosophischer Spekulation hervorgegangene Gestalt. Danach wird man sich Eubuleus nur als bärtigen Mann denken können, nicht als weichlichen Jüngling, wie ihn der eleusinische Kopf zeigt. Ob Kaibels Deutung der vatikanischen Hermeninschrift (wenn dieselbe echt ist) auf „Eubuleus, ein Werk des Praxiteles" zutrifft, schien dem Vorredner fraglich; auf jeden Fall wird man den Praxiteles der augusteischen Zeit nicht außer acht lassen dürfen. Auch ist der praxitelische Charakter des eleusinischen Kopfes nicht so schlagend, daß man ohne die Verbindung mit der Inschrift ein Originalwerk des Praxiteles darin erkannt hätte. Eine Wiederholung des Typus zeigt nach einer Bemerkung A. Brückners ein Relief aus Samothrake (Unters. I. Taf. 51). — Herr Hübner legte zwei neu gefundene Inschriften aus Spanien vor, deren eine sich auf den Bau von Mauern und Thoren durch Gemeindebeamte zu beziehen scheint; die andere lehrt zum ersten Mal die Namen eines der Konsulpaare des Jahres 40 vollständig kennen. Derselbe zeigte eine römische Thonperle mit dem Namen Fortis (linksläufig, zweimal) vor, deren Zweck bisher nicht festgestellt werden konnte. — Herr Curtius sprach über einige antike Städte, deren Anlage neuerdings untersucht worden ist, und legte der Gesellschaft die von R. Koldewey aufgenommenen Stadtpläne von Arisba und Eresos auf Lesbos vor. Die Altstadt von Eresos ist von einer fünfthorigen Polygonmauer umgeben, welche die Abhänge des Berges mit einschließt; sie folgte dem Kamme der unteren Höhen, welche den Fuß des Berges bilden, ehe er in die Niederung ausläuft; ein lehrreiches Beispiel einer den Bergfuß umgebenden Gürtelmauer, wie sie nach Ansicht des Vortragenden auch das neunthorige Pelargikon in Athen war. Er wies auch auf Polymedien in Troas hin. dessen merkwürdige Ruinen neuerdings von Herrn Clarke entdeckt und aufgenommen worden sind.

Sammlungen und Ausstellungen.

x. **Pariser Salon.** Am 2. Juli fand unter dem Vorsitz des Unterrichtsministers Lockroy die diesjährige Preisverteilung des Salon statt. Die Medaille erster Klasse für Architektur erhielt Girault, die für Malerei Paul Louis Delance und Nils Forsberg, während diese Medaille für Skulptur und Kupferstich nicht erteilt wurde. — Ein Bankett vereinigte am Abend Preisrichter und Künstler im Hotel Continental. — Die Reineinnahme des Salon belief sich in diesem Jahre auf 160000 Frs., so daß die Société des Artistes nunmehr über ein Kapital von mehr als 900000 Frs. verfügt, dessen Erträgnisse lediglich zur Förderung der Kunst oder zur Unterstützung armer, hilfsbedürftiger Kunstgenossen verwandt werden. Von den Ankäufen der Stadt Paris auf dem diesjährigen Salon seien erwähnt: Bruder und Schwester, Gruppe von Albert-Lefeuvre (6000 Frs.), Mutterliebe, Gruppe von Cordonnier (7000 Frs.), die Fahne, Gruppe von Gardet (4000 Frs.), die verwundete Löwin, von Valton (5000 Frs.), die Holzfäller, Gemälde von Baudouin (4000 Frs.), die Gobelinsfärberei, Gemälde von Gilbert (4000 Frs.). — Wie ersichtlich, sind die gezahlten Preise nicht allzuhoch bemessen, weshalb auch einer der Künstler, die bei der Auswahl in Frage kamen, das ihm gemachte Gebot von 2000 Frs. zurückgewiesen hat. Uebrigens hat die Kommission noch über einen Restbetrag von 25000 Frs. zu verfügen. —

x. — **In Brüssel** ist soeben eine Ausstellung von Kunstgegenständen eröffnet worden, die einen vortrefflichen Ueberblick über die Entwickelung der Goldschmiedekunst, besonders der Belgiens und Deutschlands, giebt.

H. J. **Aus Karlsruhe.** Bildhauer Professor Heer stellte in diesen Tagen in seinem Atelier eine überlebensgroße Gruppe aus, bestimmt zum Schmuck des Nordportals der von Durm erbauten Festhalle. Die Gruppe ist gebildet aus zwei Figuren, einer schönen, majestätischen Frauengestalt, thronend, mit dem bacchischen Traubenkranz geschmückt, und von reicher Draperie umhüllt, ihr zur Seite, auf ihr Knie gestützt, eine elastische Knabenfigur, ein Genius mit einer Posaune. Die beiden allegorischen Figuren mögen nach der Intention des Künstlers wohl Festesfreude und Ruhm bedeuten, dies stimmt am besten zum künftigen Standort des Kunstwerks. Professor Heer, früher in Rom, bekundete vielfach große Begabung für monumentale Aufgaben. Wiederholt durch Aufträge des Fürsten von Fürstenberg ausgezeichnet, hat der Künstler für diesen Mäcen eine Reihe wertvoller Werke geschaffen. In hiesiger Stadt ist es besonders der plastische Figurenschmuck des Palais Schmieder, der durch feinen Formensinn, maßvolle Anordnung und geläuterten Geschmack jeden Kunstfreund erfreut. Zu erwähnen bleibt noch, daß der Künstler eine glückliche Hand für Porträtbüsten besitzt, und daß wir in seinem Atelier eine vortreffliche Büste des Dichters Joseph Viktor v. Scheffel sehen, ohne Frage die beste Lösung dieser Aufgabe, unter allen, die uns bis jetzt bekannt wurden.

A. R. **Die 60. Ausstellung der königl. Akademie der Künste in Berlin** ist am 15. Juli im Landesausstellungsgebäude feierlich eröffnet worden. Weder die schweren Schicksalsschläge dieses Jahres noch die Ausstellungen in Wien, München, Kopenhagen, Brüssel, Melbourne u. s. w. haben die Akademie bewogen, in diesem Jahre von der alljährlichen Veranstaltung abzusehen, die freilich bereits ein integrirender Bestandteil der Lustbarkeiten des Ausstellungsparkes geworden ist. Anfangs waren die Aussichten auf zahlreiche Beteiligung der Künstler allerdings ziemlich trübe. Aber in letzter Stunde mehrten sich die Einsendungen dergestalt, daß schließlich zu allgemeiner Ueberraschung ein erhebliches Mehr gegen die Gesamtsumme des vorigen Jahres herausgekommen

ist. Während der Katalog von 1887 nur 1312 Nummern aufzuführen hatte, rückt der diesjährige mit 1450 ins Feld, wobei noch in Betracht zu ziehen ist, daß häufig unter einer Nummer 40—60 Oelskizzen, Aquarelle, Zeichnungen u. s. w. zusammengefaßt worden sind, so daß sich das numerische Uebergewicht in Wirklichkeit auf etwa 5—600 Nummern belaufen dürfte. Die Zahl der ausgestellten Gegenstände kann natürlich für den positiven künstlerischen Wert einer Ausstellung nicht maßgebend sein. Aber so viel ist doch zu Gunsten der Berliner Ausstellung geltend zu machen, daß sie im Vergleich zu Wien und München die verhältnismäßig größte Zahl von Novitäten aufzuweisen hat. Bei der gegenwärtig grassirenden Ausstellungswut ist auch auf diesen Umstand einiges Gewicht zu legen. Die neuen d. h. zum erstenmal an die Oeffentlichkeit tretenden Kunstwerke der Berliner Ausstellung sind freilich zumeist Berliner und Düsseldorfer Ursprungs, während sich die süddeutschen Kunststädte, denen München wertvoller erschien, fast ganz zurückgehalten haben. Dafür haben die Berliner und Düsseldorfer Künstler eine Ehre darin gesucht, der Berliner Ausstellung ihre neuesten Schöpfungen zuzuwenden, während nach München eine Auslese aus den Berliner Ausstellungen von 1886 und 1887 gewandert ist. Zudem hat die Ausstellung der Berliner Akademie noch einen eigenartigen Reiz dadurch gewonnen, daß das Einladungsprogramm einen besonderen Nachdruck auf Wasserfarbenmalereien und Pastellzeichnungen gelegt hat, und so hat sich zu der großen Gemäldeausstellung noch ein Anhang gesellt, welcher numerisch nicht weit hinter der vorjährigen Dresdener Spezialausstellung zurückbleibt, soweit es sich um deutsche Künstler handelt. Insbesondere haben die Berliner ihre Mappen bis auf den Grund geleert und an Aquarellen, Gouachen, Pastellen und Zeichnungen hervorgeholt, was einigermaßen präsentabel ist. So wird die Schaulust auch in diesem Jahre zu ihrem vollen Rechte gelangen. Was die kritische Betrachtung der modernen Kunstbewegung aus dieser Ausstellung zu lernen hat, werden wir demnächst in einigen Artikeln festzuhalten suchen. Für jetzt sei noch so viel bemerkt, daß der extreme Naturalismus und seine Begleiterin, die Freilichtmalerei in guter und schlechter Anwendung, in diesem Jahre bei uns ziemlich bescheiden in den Hintergrund getreten sind. Ein Rückschlag gegen das vorige Jahr macht sich nur in der Plastik bemerkbar, welche 134 Nummern gegen 163 im Vorjahre aufzuweisen hat. Dagegen enthält die Abteilung der graphischen Künste 70 Nummern gegen 37 Nummern im Vorjahr. — Kaiser Wilhelm II. hat sein Interesse für die Kunst auch der Ausstellung gegenüber bethätigt. Am frühen Morgen des Tages, an welchem er die bedeutungsvolle Reise nach Kiel bezw. nach Rußland antrat, widmete er der Ausstellung einen anderthalbstündigen Besuch, während dessen er den Ankauf einer großen Marine von Karl Saltzmann „Im Stillen Ozean“ und eines Tierstückes von Richard Friese „Ein Sechszehnender“ befahl und andere Ankäufe in Aussicht nahm. Daß er als Prinz und Kronprinz insbesondere der Plastik geneigt gewesen ist, beweisen seine zahlreichen Porträtbüsten und -statuetten auf der Ausstellung, von denen wir diejenigen von H. Hoffmeister, C. A. Bergmeier, Unger, Uphues, Manthe und W. Schott hervorheben. — Der Katalog ist in diesem Jahre — nach zweijähriger Unterbrechung — wieder im Verlage von Rud. Schuster erschienen und zwar in einer illustrirten Ausgabe mit Zinkographien von H. Riffarth in Berlin und in einer nichtillustrirten, welche in Format und Druck mit der ersteren völlig übereinstimmt, eine Neuerung, die im Interesse des Publikums nur gut zu heißen ist. Wenn man den Katalog von 1888 mit einem aus den Jahren 1872 oder 1874 vergleicht, ist ein ungeheurer Fortschritt zu konstatiren. Aber er erstreckt sich im wesentlichen doch nur auf Druck, Papier und Format. Im einzelnen begegnet man noch zahlreichen Ungenauigkeiten, und namentlich muß man immer von neuem die Forderung wiederholen, daß dem Namen eines jeden Ausstellers Datum und Ort seiner Geburt und eine kurze Notiz über seinen Bildungsgang beizufügen sind, was z. B. der Katalog der letzten Wiener Jubiläumsausstellung in musterhafter Weise durchgeführt hat.

Sn. **In Düsseldorf** findet zu Ehren des 600jährigen Bestehens der Stadt, welcher der Graf Adolf V. von Berg am 14. August 1288 die städtischen Gerechtsame verlieh, eine historische Ausstellung statt, welche die Vorzeit Düsseldorfs und bis zu einem gewissen Grade, vermöge des bestehenden inneren Zusammenhanges, auch des Bergischen Landes nach allen Richtungen widerzuspiegeln bestimmt ist. Mit dieser Ausstellung soll zugleich als Sonderausstellung eine den Entwickelungsgang der Düsseldorfer Kunstschule in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts veranschaulichende Zusammenstellung von Kunstwerken, Gemälden, Aquarellen u. s. w. verbunden werden. Nach dem bereits veröffentlichten Plane hat die historische Ausstellung Gegenstände aller Art zu umfassen, welche sich speziell auf die Geschichte Düsseldorfs beziehen oder welche in ihrem Zusammenhange mit der Geschichte des Bergischen Landes zugleich wesentliche Momente zur Erkenntnis des Entwickelungsganges der Stadt darstellen, insbesondere demnach Karten, Pläne, Ansichten, Bilder und Bildwerke historischen Charakters, Dokumente, Handschriften und Drucke über Düsseldorf, Stempel und Siegelstampfen in Original und Kopie, bergische und Düsseldorfer Münzen und Medaillen, ausgegrabene Denkmäler älterer Perioden, kirchliche Gefäße und Paramente, Waffen, Objekte der Skulptur und Keramik sowie kunstgewerbliche Altertümer überhaupt. Die zu dieser Ausstellung bisher (an das Bureau der Kunsthalle, z. H. des Malers Hempel) ergangenen Anmeldungen aus öffentlichen und Privatsammlungen berechtigen zu den besten Erwartungen. Die Ausstellung wird voraussichtlich am 1. August eröffnet werden.

*** **Für die moderne Abteilung der Dresdener Gemäldegalerie** sind aus Anlaß der letzten Kunstausstellung folgende Gemälde angekauft worden: R. Friese (Berlin), Der Wüstenräuber, Adelsteen Normann (früher in Düsseldorf, jetzt in Berlin), Der Raftsund, E. Dücker (Düsseldorf), Sonnenaufgang, Motiv aus Rügen, Kröner (Düsseldorf), Waldlandschaft mit Rotwild, H. Feddersen, Motiv aus Nordfriesland, H. Darnaut (Wien), Waldinneres und A. v. Kowalski (München), Eine kurze Rast.

x. — **Die Hudtwalcker-Wesselhoeftsche Gemäldesammlung** in Hamburg soll, wie verlautet, für den Preis von 300000 M. für die dortige Kunsthalle angekauft werden. — Die Sammlung wurde von Prof. Spangenberg begonnen und von den Herren Wesselhoeft und Hudtwalcker († 1863), zu deren Nachlaß dieselbe angehört, nach Ausmerzung der italienischen Gemälde, in rein niederländischer Richtung fortgeführt und erweitert. Es sind 98 Bilder von Rembrandt, Terburg, van der Meer van Delfft, van der Helst, van der Heyden, Both und anderen Meistern, die in der Kunsthalle fehlen. — Die Sammlung, die einen Wert von 3—400000 M. hat, soll durch Zahlung von sechsjährlichen Raten zu je 50000 M. vom Hamburger Staat erworben werden.

Vermischte Nachrichten.

*** **Ueber die Gemäldefabrik des Herrn Jan van Beers** wurden der Weser-Ztg. aus Brüssel folgende interessante Neuigkeiten geschrieben: Man wird sich noch des sensationellen Prozesses erinnern, der sich vor dem Gerichte in Brügge in betreff des Pariser Malers van Beers abgespielt hat. Derselbe ergab, daß die Ateliers dieses Malers Gemäldefabriken sind und daß van Beers seine eigenen Gemälde fälsche. Der von ihm angeschuldigte Antwerpener Kunsthändler Roland Baudouin, falsche van Beers verkauft zu haben, wurde ohne weiteres freigesprochen. Jetzt hat der Kunsthändler seinen früheren Freund van Beers verklagt und fordert von ihm für die unberechtigte Anschuldigung 20000 Frcs. als Schadenersatz. Die hierüber vor dem Antwerpener Gerichtshofe schwebenden Verhandlungen haben begonnen, werden aber noch längere Zeit in Anspruch nehmen. Kürzlich haben sie eine neue Enthüllung über Herrn van Beers zu Tage gefördert, die auch für weitere Kreise von Interesse ist und diesen Künstler scharf beleuchtet. Herr Roland Baudouin hatte von dem Greffier Dierckx einen „echten“ van Beers gekauft, „Eine auf Straußfedern ruhende nackte Frau“. Van Beers sah sie in Baudouins Laden, erklärte das Bild für eine dreiste Fälschung und bescheinigte die Fälschung schriftlich. Natürlich verklagte der Kunsthändler sofort den Dierckx, und es stellte sich dabei heraus, daß dieses Gemälde von dem Pariser Kunsthändler Charles Neumann herrührte. Herr Neumann erklärte vor Gericht, van Beers selbst habe ihm das Ge-

mälde „Eine auf Straußenfedern ruhende nackte Frau" eingehändigt als Geschenk für eine ihm überlassene Skizze des großen Malers Leys. Nunmehr stellte van Beers dem Herrn Neumann eine schriftliche Erklärung zu, das Gemälde sei ein Original, aber es sei die Kopie eines großen, in seinem Atelier befindlichen Gemäldes; gleichzeitig bat van Beers denselben, wenn auch die beiden von ihm abgegebenen Erklärungen nicht stimmten, die Sache zu arrangiren. Man wird hiernach fortan ermessen können, was man noch von „echten" van Beers zu halten hat.

Sn. **Das Leipziger Siegesdenkmal**, nächst dem Niederwalddenkmal die größte und gestaltenreichste plastische Schöpfung zur Verherrlichung der deutschen Waffenthaten im Jahre 1870, ist nun endlich vollendet. Siemerings großes Werk besteht aus sechs überlebensgroßen Bronzefiguren, von denen eine (Germania) stehend, eine (Kaiser Wilhelm I.) sitzend und vier (König Albert von Sachsen, Kaiser Friedrich, Bismarck und Moltke) reitend dargestellt sind. Die auf hohem Fußgestell mit dem geschulterten Schwert sich erhebende Figur der Germania ist von der Berliner Jubiläumsausstellung her allgemein bekannt geworden. Der Sockel des Fußgestelles ist zu einer Nische ausgehöhlt, in welcher der thronende Begründer des deutschen Kaiserreichs einen nicht gerade besonders glücklichen Platz gefunden hat. Uebereck auf vorgeschobenen Postamenten stehen die Reiterfiguren, in der feinen Charakteristik von Roß und Mann vielleicht die vorzüglichste Leistung des ruhmreichen Künstlers. Am 18. August als dem Erinnerungstage der Schlacht von St. Privat wird das Denkmal auf dem Marktplatze, wo schon lange fleißige Hände zu seiner Errichtung thätig sind, in feierlicher Weise enthüllt werden

x. — **Ein Gipsmodell der Burg Dankwarderode** ist gegenwärtig im Braunschweiger Museum ausgestellt. Es giebt die Gestalt des Bauwerks wieder, die dasselbe mutmaßlich bei seiner Entstehung gehabt hat und demnächst wieder erlangen wird. Die früher bestandene Verbindung zwischen Burg und Dom durch einen gedeckten Gang wird ebenfalls wieder hergestellt. Im Erdgeschoß der Burg befindet sich eine 40 : 13 m große Halle, welche durch die noch von dem alten Bau herrührenden Arkaden in zwei Längshälften geteilt wird. An diese Halle schließt sich südlich ein zur Burgvogtswohnung bestimmter Vorbau an. Den Uebergang zur Ostwand bildet ein fester Verteidigungsturm. Das Obergeschoß wird einen reich ausgestatteten großen Festsaal enthalten. Aus dem Festsaal gelangt man durch einen Vorraum in den erwähnten, zum Dome führenden Verbindungsgang.

x. — **In Nancy** soll ein Denkmal für Claude Lorrain errichtet werden. Eine Sammlung unter Pariser Künstlern ergab bereits 30000, eine solche in Nancy selbst 17000 Frs.

— **Aus Salzburg** wird geschrieben: Unsere schöne Stadt hat sich für die Saison in umfassendster Weise gerüstet. Es ist erstaunlich, welch riesigen Fortschritte in ihrer Entwickelung diese Stadt innerhalb zweier Jahrzehnte gemacht hat. Ueberall giebt sich erfreulicher Aufschwung kund. Stolze Neubauten neben zierlichen Villen und lieblichen Gärten, üppige Parkanlagen sind an die Stelle der alten Wälle, welche einst Alt-Salzburg wie ein Gürtel umschlossen, getreten, und allerorten macht sich ein mächtiges Streben nach vorwärts geltend. Bedeutendes ist in den beiden letzten Jahren geschehen, Großes bereitet sich für die nächste Zukunft in Salzburg vor. Der Bau der Salzburger Lokalbahn erleichtert wesentlich den Besuch des schönen Berchtesgaden und des noch schöneren Königsees. Die im Vorjahre eröffnete Zahnradbahn auf den Gaisberg, den Rigi unseres schönen Alpenlandes, hat eine der herrlichsten Aussichtswarten unserer Alpen dem großen Touristenstrome, der sich Jahr für Jahr hierher wälzt, erschlossen. Der solide Oberbau dieser Bahn hat allen Unbilden des Winters stand gehalten und nicht den geringsten Schaden genommen. Im Vorjahre genügten die vorhandenen Betriebsmittel nicht mehr, um dem Massenandrange des Publikums entsprechen zu können, weshalb für heuer zwei neue Lokomotiven und mehrere große offene Aussichtswagen angeschafft wurden. Unter den zahlreichen Anziehungspunkten, welche Salzburg für den Fremden besitzt, ist die Gaisbergbahn zweifellos einer der bedeutendsten, wenn nicht der bedeutendste. In der wirksamsten Weise für dieselbe Propaganda zu machen, ist ein kleines, reich illustrirtes Büchlein bestimmt, das demnächst im Verlage der hiesigen Buch- und Kunsthandlung H. Kerber erscheinen wird. Abweichend von derartigen Erscheinungen unserer Reiselitteratur, die gewöhnlich in illustrativer Beziehung nur Minderwertiges bieten, wird das in Rede stehende Büchlein, dessen Text der heimische Schriftsteller R. v. Freisauff besorgt hat, in dieser Richtung geradezu reizend ausgestattet sein. Es genügt, wenn wir sagen, daß die sämtlichen Ansichten, welche das Heft schmücken werden, nach der Natur von dem bekannten Maler Toni Grubhofer hergestellt und nach Clichés von Angerer & Göschl in Wien vervielfältigt wurden.

Vom Kunstmarkt.

— **Münchener Kunstauktion.** Eine der bedeutendsten Privatsammlungen Oesterreichs, diejenige des verstorbenen Altgrafen Franz zu Salm-Reifferscheid in Prag kommt im Auftrage der Erben im September dieses Jahres durch die E. A. Fleischmannsche Hofkunsthandlung in München zur Versteigerung. Die Sammlung enthält in 107 Nummern Werke von Andreas Achenbach, Oswald Achenbach, Karl Boeker, A. Calame, F. Canon, F. v. Defregger, H. Gude, E. Hildebrandt, C. Hoguet, H. Lang, C. F. Lessing, A. Lier, G. Max, A. Pettenkofen, Fr. Voltz, Rich. Zimmermann u. s. w., sowie von französischen Meistern als Daubigny, Jules Dupré, Robert Fleury, Troyon u. s. w. Nähere Beschreibung der Gemälde bringt der im Druck befindliche illustrirte Katalog.

x. **Auktion Karl Graeb.** Am 26. Juni kam bei Rudolf Lepke in Berlin der künstlerische Nachlaß des bekannten Architekturmalers Karl Graeb zur Versteigerung. Unter den zahlreichen Aquarellen, die im Durchschnitt Preise von 80—120 Mark erzielten, waren besonders die Berliner Sujets am meisten begehrt und bezahlt. Eine Tusch- und Bleistiftzeichnung des Chors und Hochaltars der Nicolaikirche in Berlin brachte 170 M., die Spandauerstraße mit der Gerichtslaube in dem alten Rathause, ein feines Aquarell, 365 M., die alte Gerichtslaube 510 M., die Sparkasse im alten Rathaus 200 u. s. f. Von andern Aquarellen seien erwähnt der Vestatempel in Rom (500 M.), Schloß Kaub (200 M.), Bauernhaus am See (200 M.), eine Ansicht der Inseln Stromboli und Lipari (245 M.), Schneidemühle im Schwarzwald (200 M.) und ein Oelgemälde „armenisch-christliche Familien auf russisches Gebiet übertretend" für 650 M. — Von andern Künstlern brachte Hoguet, Landschaft aus der Normandie 200 M., derselbe, französischer Kirchhof, 270 M., eine Küstenpartie auf Teneriffa von Fritz Hildebrandt 750 M., Chr. Sell, Lagerscene 440 M., N. Sichel, Brustbild eines Italieners 405 M. und F. Krüger Brustbild eines Rennpferdes mit Reiter 500 M. —

Berichtigung.

Auf S. 184 des laufenden Jahrganges der Zeitschrift sollte der dritte Absatz lauten:

Das Werk, aus welchem Dorat und Grécourt geschöpft haben, ist betitelt: „Le moyen de parvenir. Oeuvre contenant la raison de ce qui a été, est et sera par Beroalde de Verville." Es erschien zuerst um 1610 zu Paris und wurde in Frankreich und den Niederlanden vielfach nachgedruckt. Die beste neuere Ausgabe ist diejenige mit Vorwort und bibliographischer, besonders bezüglich der Autorschaft interessanter Notiz von Paul Lacroix (le bibliophile Jacob) Paris. Charles Gosselin 1841. Im achten Kapitel, welches überschrieben ist: Cérémonie, steht u. s. w.

E. H.

Zeitschriften.

The Magazine of Art. Juli.

Thoughts on our art of to-day. Von J. E. Millais. (Mit Abbild.) — Old arts and modern thoughts. Von J. E. Hodgson. (Mit Abbild.) — A painter's house-boat. Von W. H. Boot. — Five centuries of French Domestic art. Von G. J. S. Lock. (Mit Abbild.)

Allgemeine Kunstchronik. Nr. 27.

Robert Russ. Von Em. Ranzoni. — Deutsche Kunst im Münchener Glaspalast. Von G. Ramberg. — Hundert Jahre Kunstgeschichte Wiens. Von L. Eisenberg.

Große Münchener Kunstauktion.

Im Monat September dieses Jahres versteigert die

E. A. Fleischmann'sche Hofkunsthandlung in München

im Auftrage der Erben des weiland **Altgrafen Franz zu Salm-Reifferscheid in Prag** dessen aus 107 Nummern bestehende **Gemälde-Sammlung** enthaltend **Werke der besten Meister** aus der modernen **deutschen** und **französischen Schule.** — Der Katalog befindet sich bereits im Drucke und gelangt in einer **illustrirten** und einer **nicht-illustrirten Ausgabe** demnächst zur Versendung.

Kaiser- und Kriegerdenkmal in Stettin.

Konkurrenzausschreiben an alle deutschen Künstler.

In unserer Stadt wird die Errichtung eines Denkmals des Hochseligen Kaisers Wilhelm I. in Verbindung mit einem Kriegerdenkmal beabsichtigt. Es soll ein Reiterbild des verewigten Kaisers über Lebensgröße aufgestellt werden, dessen Sockel durch Kriegergruppen zu schmücken ist, welche dem Denkmal zugleich die Bedeutung eines Kriegerdenkmals geben. Die Ausführung erfolgt durch Bronzeguß.

Zur Aufstellung des Denkmals ist der Platz gewählt, an welchem der Paradeplatz, der Königsplatz und die Kaiser Wilhelms-Straße in der Mitte zusammentreffen. Pläne dieses Platzes mit den nötigen Maßangaben ist der Magistrat bereit, auf Erfordern einzusenden.

Alle deutschen Künstler werden eingeladen, sich an der Konkurrenz für dieses Denkmal zu beteiligen und ihre modellirten Entwürfe unter offener Angabe ihres Namens an den Magistrat hier einzusenden.

Für die drei in erster Reihe anerkannten Entwürfe werden Preise von 5000 M., von 3000 M. und von 2000 M. gewährt. Diese Preise werden von dem Denkmalskomitee vergeben. Unabhängig von der Erteilung der Preise bleibt die Entscheidung über die Ausführung.

Für die Konkurrenz gelten die nachstehenden Bedingungen.

1) Auf dem Sockel des kaiserlichen Reiterbildes sollen Krieger des Pommerschen Armeekorps dargestellt werden. Allegorische Figuren sind ausgeschlossen.
2) Der Entwurf soll einem Kostenaufwande von ca. 220000 M. für die Ausführung des Denkmals entsprechen.
3) Als Endtermin für die Einsendung der modellirten Entwürfe ist der 22. März 1889 bestimmt.
4) Die Modelle sind in der Höhe von 1 m bis 1,10 m anzufertigen.
5) Die Kosten des Her- und Rücktransportes der Modelle trägt das Denkmal-Komitee.

Stettin, im Juni 1888.

Das Komitee für das Kaiser- und Kriegerdenkmal.

Graf von Behr-Negendank, Oberpräsident von Pommern.
Haken, Oberbürgermeister von Stettin.
Freiherr von der Goltz, Landesdirektor von Pommern.

Gemälde alter Meister.

Der Unterzeichnete kauft stets hervorragende Originale alter Meister, vorzüglich der niederländischen Schule, vermittelt aufs schnellste und sachverständigste den Verkauf einzelner Werke, wie kompl. Sammlungen und übernimmt Aufträge für alle grösseren Gemäldeauktionen des In- und Auslandes.

Berlin, W., Potsdamerstrasse 3. (23)

Josef Th. Schall.

Carl Triepel
KUNSTHANDLUNG, BERLIN
Jerusalemerstr. 13, am Dönhofsplatz.
Gemälde und Handzeichnungen alter Meister. (34)

Wilh. Lübke,

Geschichte der Plastik.

Dritte verbesserte und stark vermehrte Auflage. Mit 500 Holzschnitten. gr. Lex.-8. 2 Bände brosch. 22 M.; elegant in Leinwand gebunden 26 M.; in 2 Halbfranzbände elegant gebunden 30 M.

10 Jahrgänge, 1873—1883, der Zeitschrift für bildende Kunst von C. v. Lützow nebst dem Beiblatt **Kunstchronik,** wohlerhalten und gebunden sind preiswert zu verkaufen. Näheres zu erfahren durch Herrn **Taubert, Hirschberg i. Schles.**

P. Schumann. Museum der

ITALIEN. MALEREI.

1657 Originalphotographien. M. 5000.

Prospekt gratis.

Einzelne Meister: 12 L. da Vinci. M. 90.50. — Fr. Bartolomeo. M. 38.60. — 31 A. del Sarto. M. 80. 40. — 50 Michelangelo. M. 90.90. — 115 Raffaello. M. 600. — 16 G. Romano. M. 49.70. — 44 Sodoma. M. 43. 60. — 42 Correggio. M. 134.80. — 34 B. Luini. M. 103.25. — 8 M. da Brescia. M. 47. 40.

A. GUTBIER, Kunstverlag Dresden.



Tanagra-Figuren.

Katalog mit 20 Illustrationen dieser „köstlichsten Publicationen des Kunsthandels" versendet gratis und franco

Fritz Gurlitt, Kunsthandlung.
Berlin W., 29 Behrenstrasse.

Verlag des Litterarischen Jahresberichts (ARTUR SEEMANN) in Leipzig.

KULTURBILDER aus dem klassischen Altertume.

III. Band.

Die religiösen Gebräuche der Griechen und Römer.

Von Prof. Dr. O. Seemann.
Mit zahlreichen Illustrationen.
1888. 8. geb. 3 M.

IV. Band.

Das Kriegswesen der Griechen und Römer.

Von Dr. M. Fickelscherer.
Mit zahlreichen Illustrationen.
1888. 8. geb. 3. M.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von August Pries in Leipzig.

23. Jahrgang. 1887/88.

Kunstchronik

Nr. 41. 9. August

Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

Herausgeber:

Carl v. Lützow und Arthur Pabst

Wien, Theresianumgasse 25. — Köln, Flandrische Straße 14.

Expedition:

Leipzig: E. A. Seemann, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. Kühl, Jägerstr. 73.

Die Kunstchronik erscheint von Oktober bis Ende Juni wöchentlich, im Juli, August und September nur aller 14 Tage und kostet in Verbindung mit dem Kunstgewerbeblatt halbjährlich 6 Mark, ohne dasselbe ganzjährlich 8 Mark. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler in Leipzig, Wien, Berlin, München u. s. w. an.

☞ No. 42 der Kunstchronik erscheint mit dem 11. Heft der Zeitschrift am 23. August. ☜

Die akademische Kunstausstellung in Berlin.

I.

Von einer unter den ungünstigsten äußeren Verhältnissen zu stande gebrachten Ausstellung, deren Jurors in Befürchtung eines zweifelhaften Erfolges vermutlich mehr als je zuvor zur Nachsicht geneigt waren, darf man eine scharf ausgeprägte Physiognomie nicht erwarten, noch weniger aber Schlüsse allgemeiner Natur aus dem durch Zufall zusammengewürfelten Materiale ziehen. Nur eine Erscheinung ist so auffallend, daß wir sie wenigstens hervorheben wollen, auch wenn sie nicht symptomatisch, sondern nur zufällig, nur vorübergehend sein sollte. Während im vorigen Jahre die En-plein-air-Malerei und ihr Geschwisterkind, der Naturalismus, der Ausstellung ihren hervorragendsten Charakterzug gaben, ist erstere in diesem Jahre gar nicht, ihr plebejischer Vetter nur sehr maßvoll aufgetreten. Wenn wir dabei auch von den Münchenern Freilichtmalern und Naturalisten absehen müssen, die zu Hause geblieben sind, so stützt sich unsere Beobachtung doch auf die Berliner Vertreter dieser Richtung, und diese haben, soweit sie an der Ausstellung beteiligt sind, auf weitere Experimente in der En-plein-air-Malerei anscheinend verzichtet. Wir wollen dieser Beobachtung keine große Bedeutung beimessen; aber es darf nicht verschwiegen werden, daß die älteren Maler Berlins, diejenigen, welche als die Säulen der Schule zu betrachten sind, die neue Richtung als eine Art Kinderkrankheit ansehen, die bald überwunden sein wird. Sie selbst haben vor zwanzig und dreißig Jahren Figurenstudien im Freien gemalt, aber diese Übungen nur als Mittel zu höheren Zwecken, nicht als Endzweck betrachtet. Eine ähnliche Regulirung, meinen sie, werde sich auch bei den Naturalisten und Freilichtmalern vollziehen, sobald nur einmal erst die Sturm- und Drangperiode mit ihren berauschenden Kämpfen vorüber sein werde.

In der Voraussicht, daß die 60. Ausstellung der Akademie nur eine geringe Beteiligung finden würde, hat der Senat den Versuch gemacht, durch Betonung der Aquarellmalerei, der Pastellzeichnung und verwandter Malarten einerseits der Ausstellung einen charakteristischen Zug zu geben, andererseits die Beteiligung zu erleichtern. Der quantitative Erfolg ist denn auch nicht ausgeblieben. Gegen 800 Aquarell-, Gouache- und Pastellmalereien sowie Zeichnungen jeglicher Art sind in den Kompartimenten der Parkseite des Gebäudes vereinigt. Aber im Gegensatz zu den Ölgemälden, welche, wie wir schon in unserem vorläufigen Bericht hervorgehoben haben, der Mehrzahl nach Novitäten sind, erhalten wir in der Abteilung der Aquarelle und Zeichnungen eine überwiegend retrospektive Ausstellung. Wohl in der Absicht, einen geschichtlichen Überblick über die Entwickelung der neueren Aquarellmalerei zu geben, hat man sogar auf die im Besitze der Nationalgalerie befindlichen, mehrfach ausgestellten Blätter aus dem zu Anfang der sechziger Jahre begonnenen Kinderalbum von Adolf Menzel zurückgegriffen, denen ein besonderer Raum gewidmet ist, in welchem sich außer anderen bekannten Landschaften und Interieurs wenigstens ein neues

Werk des Meisters, das dem Kultusminister Dr. v. Goßler von der Akademie überreichte Ehrenmitgliedsdiplom befindet, eine zwar an geistvollen Anspielungen reiche, aber in der Bildung der Hauptfigur und in der Komposition nicht besonders glückliche Schöpfung, in welcher sozusagen die Klaue des Löwen zum Katzenpfötchen herabgemäßigt worden ist. In dieser geschichtlichen Ausstellung von Aquarellen und Zeichnungen begegnen wir auch wieder dem halben Hundert Porträtstudien nach rheinischen Bauern und Bäuerinnen von Ludwig Knaus, über welche wir bei ihrer ersten Ausstellung im Berliner Künstlerverein vor dreizehn Jahren an dieser Stelle berichtet haben.[1] Das Wiedersehen wird nicht durch Reue über das Lob, welches wir damals diesen gleichsam aus der Tiefe des menschlichen Gemüts herausgeschöpften Charakterstudien zollen konnten, getrübt. Es giebt nicht viele unter den seitdem entstandenen Zeichnungen und Bildern des Meisters, welche so unbefangen, objektiv und frei von Manier sind wie jene Blätter, die der Künstler zum Teil für das Gemälde „Beratung Hauensteiner Bauern“ (1872) benutzt hat. Auf gleicher Höhe, soweit es sich um Objektivität der Auffassung und Schlichtheit der Darstellung handelt, steht eine mit der Jahreszahl 1888 versehene Profilzeichnung des Grafen Moltke. Wenn sich Knaus entschlösse, nach dieser überaus fein charakterisirten Studie ein Ölgemälde in jener intimen Auffassung auszuführen, welche er in den Bildnissen von Mommsen und Helmholtz bewährt hat, würde er uns und der Nachwelt einen viel größeren Dienst erweisen, als wenn er fortfährt, seine seltene Kunst in den Dienst von gewöhnlichen Porträtaufträgen zu stellen, die er zwar, wie ein Damenbildnis unserer Ausstellung von neuem zeigt, sehr fesselnd und pikant durchführt, die aber eines solchen Meisters, welcher seine Kraft der Allgemeinheit schuldet, nicht würdig sind.

Andere Reihen von Aquarellen und Zeichnungen sind entweder auf der vorjährigen Dresdener Ausstellung oder auf Berliner Privatausstellungen im Winter und Frühjahr 1887/1888 zu sehen gewesen und an dieser Stelle schon besprochen worden, so die Aquarelle von C. Breitbach, Hans Bartels, Albert Dreßler, E. Dücker, Th. von Eckenbrecher, Ernst Hausmann, C. G. Hellqvist, A. Hertel, H. Krabbes, Edgar Meyer (Weimar), Paul Meyerheim, V. Paul Mohn und des Wiener Aquarellistenklubs, die Zeichnungen von W. Sohn, zum Teil Studien zu dem seit länger als zehn Jahren erwarteten Bilde für die Nationalgalerie, und von Louis Spangenberg. Ein über das Durchschnittsmaß hinausreichendes Können zeigen von diesen Blättern etwa nur die Reisestudien von Hans Bartels und die italienischen Ansichten von Albert Hertel, deren technische Vorzüge und Wahrheitsliebe in der Auffassung wir schon bei ihrer Ausstellung in der Nationalgalerie gerühmt haben. Eine andere Gruppe dieser Abteilung bilden Zeichnungen für Buchillustration, welche bereits durch den Holzschnitt oder durch mechanische Reproduktionen bekannt geworden sind. So bietet dieser Teil unserer Ausstellung für den Berichterstatter, der Wiederholungen vermeiden will, nur eine geringe Ausbeute, wenn auch die Besucher an diesem scheinbar endlosen Bilderbuch ihre Freude haben werden.

Es ist schon oft darauf hingewiesen worden, daß unsere Geschichtsmalerei sich seit geraumer Zeit in einer Krisis befindet, aus der zunächst nur soviel klar geworden, daß die alte Maschinerie so gründlich verrostet ist, daß sie nicht mehr funktionirt. Die Historienmalerei ist in der Lage eines Mannes, der das Mißgeschick gehabt hat, sich zwischen zwei Stühle zu setzen. Hält sie an der Überlieferung fest und beschränkt sie sich auf die Darstellung von Ereignissen aus der Vergangenheit, so verfällt sie entweder in das theatralische Pathos der Bühne oder sie begegnet der unüberwindlichen Teilnahmelosigkeit des Publikums. Greift sie ihre Stoffe aus der Gegenwart, aus der neuesten deutschen Geschichte, so bleibt sie zumeist in der Illustration stecken, auch wenn der Maßstab noch so groß gewählt ist. Man wende nicht ein, daß die Schuld an dem geringen künstlerischen Vermögen, etwa an dem Mangel an Stilgefühl der einzelnen Maler liegt. In vielen Fällen gewiß. Aber es giebt auch Maler, die sich bei der Darstellung von Vorgängen aus dem Alltagsleben in großem Maßstabe vortrefflich bewährt haben, aber einem geschichtlichen Moment gegenüber über die Thätigkeit des trockenen Chronisten oder des Illustrators nicht hinauskommen. So hat Arthur Kampf in Düsseldorf, welcher vor zwei Jahren in der „Letzten Aussage“ eines im Wirtshausstreit zum Tode verwundeten Arbeiters ein verheißungsvolles Zeugnis energischer, charaktervoller Darstellung abgelegt hat, in diesem Jahre die „Aufbahrung Kaiser Wilhelms I. im Dom“ gemalt, welche sich nicht sehr von den Dioramen unterscheidet, die man jetzt in allen größeren Städten zu sehen bekommt. Wohl sind die Figuren aus dem Volke, welche in ehrfurchtsvoller Andacht an der Paradeausstellung vorüberschreiten, durch Kraft und Mannigfaltigkeit der Charakteristik, durch lebensvolle, plastische Erscheinung ausgezeichnet. Aber der hohe Schwung, welcher die Illustration eines zeitgenössischen Ereignisses zum Geschichtsbilde erhebt, ist dem Künstler nicht gelungen.

Es fragt sich überhaupt, ob unsere realistisch ge-

1) Kunstchronik 1875 (X), S. 279.

stimmte Zeit sich jemals über die Illustration, d. h. über die der Wirklichkeit entsprechende Wiedergabe eines Vorganges, deren Augenzeugen wir gewesen, erheben wird. Nachdem wir die Fadenscheinigkeit der alten Düsseldorfer Historienmalerei und ihrer zweiten, von Piloty veranstalteten Auflage durchschaut haben, wird unser Auge, schon aus reinem Abscheu gegen alles unwahre Theaterwesen, auf lange Zeit kaum mehr ertragen können als das nüchterne Spiegelbild der Wirklichkeit. Es müßte denn sein, daß ein Poet und Maler dazu aufträte, welcher eine neue symbolische, aber allgemein verständliche Sprache erfunden hat, in der er uns das Heldengedicht der Gegenwart im Stile eines Homer erzählen kann. Es verlautet sogar, daß in Berlin ein solcher Maler in der Entwicklung begriffen ist. Bevor sich aber Verheißungen in Thaten umgesetzt haben, werden wir uns an die Versuche halten müssen, welche E. Geselschap in Berlin und F. Keller in Karlsruhe gemacht haben, Versuche, die übrigens eine sehr verschiedenartige Beurteilung erfahren haben.

Die Überzeugung, daß es mit der Historienmalerei nach Düsseldorf-Münchener Rezept endgültig vorüber ist, hat übrigens noch keineswegs alle Kreise der Künstlerschaft durchdrungen. Man sollte es nicht für möglich halten, daß heute noch jemand auf den Gedanken kommen kann, nach Piloty „Wallensteins Ende“ zu malen, und zwar genau in derselben Manier, mit äußerst gewissenhafter Wiedergabe alles Stofflichen, alles Beiwerks u. s. w., nur noch mit größerem Raffinement der Technik. Solch' einen Galvanisirungsversuch an einer Leiche hat ein junger Düsseldorfer, Namens Robert Forell, gemacht, indem er — Figuren natürlich lebensgroß — den Augenblick geschildert hat, wo der mit einem Mantel verhüllte Körper des Ermordeten bei Fackelschein von seinen Mördern und ihren Spießgesellen aus dem Schlafgemach geschleift wird. Sehr viel Fleiß und tüchtiges Können; aber nichts als Maskerade und Stoffmalerei, deren Virtuosität an jedem beliebigen Kostümbilde ebenso gut hätte gezeigt werden können.

So viel wir gesehen haben, ist es das einzige Geschichtsbild alten Stils, welches die Ausstellung aufzuweisen hat. Da finden sich unsere Maler denn doch noch besser mit der Gegenwart ab, und von zwei Bildern haben wir wenigstens zu berichten, welche Anspruch auf den Namen eines Historienbildes nach der üblichen Bedeutung dieses Begriffs aus dem alten ästhetischen Einschachtelungssystem erheben können. Es sind zufällig Darstellungen gleichen Inhalts: Der berühmte Reiterangriff der Brigade Bredow bei Mars la Tour (16. August 1870) von Franz Adam und Theodor Rocholl. Der verstorbene Großmeister des modernen Schlachtenbildes hat auf diesem letzten, leider unvollendet gebliebenen Werke seiner Hand nach seiner Gewohnheit große Massen entfaltet. Ulanen und Kürassiere stürmen in breiter Frontentwicklung auf die französische Infanterie und Artillerie, welche bereits im Weichen begriffen ist. Man hat das Gefühl eines großen geschichtlichen Moments, daß ein unabwendbares Verhängnis über die Angegriffenen hereinbraust, daß hier nicht beliebige Soldatenhaufen, sondern die Repräsentanten zweier Nationen zur Messung ihrer physischen und moralischen Kräfte aufeinanderstoßen. Das Bild ist soweit gediehen, daß uns die Größe der Komposition und ihr gewaltiges dramatisches Leben mit voller Klarheit anschaulich werden. Nur in der Ausführung der Einzelheiten fehlt die letzte Hand. Doch hat auch das Bild von Rocholl (im Besitz der Verbindung für historische Kunst) den Charakter einer Skizze. Es beschränkt sich auf den Angriff der 7. Kürassiere und stellt auch einen späteren Moment vor, das blutige Handgemenge zwischen den weißen Reitern und der französischen Infanterie und dazu den Wirrwarr der in die Reihen der Reiter einschlagenden Granaten. Dem Motive entsprechend ist die Gesamthaltung mehr genrehaft als auf dem Adamschen Bilde, im Einzelnen noch dramatischer, nervöser, aufregender, aber im Ganzen ohne den großen Ausblick ins Weite. Einen besonderen Reiz übt die bis an die äußerste Grenze des Realismus getriebene koloristische Behandlung, welche freilich in der Wiedergabe von Blut und Wunden nicht vor dem Gräßlichen zurückgeschreckt ist.

Adolf Rosenberg.

Cornelis Bloemaert.

Von Georg Galland.

Durch Salomon de Bray, den Herausgeber der Architectura Moderna [1]), wissen wir, daß der Vater des Abraham Bloemaert der voornaamste Lehrer Hendrik de Keyzers war, und van Mander berichtet in der Lebensbeschreibung des Sohnes: „Sein Vater Cornelis Bloemaert war ein kunstreicher Bildschnitzer, Baukundiger und Ingenieur, zu Dordrecht geboren, doch von wo er, um einer Eidesleistung aus dem Wege zu gehen, entwich und, nach einigen unangenehmen Zwischenfällen, nach Gorkum kam. Von hier zog er mit seiner Familie nach Herzogenbusch und wiederum von dort nach Utrecht.“ [2]) In Gorkum wurde sein berühmter Sohn geboren, nicht 1567, wie van Mander angiebt, sondern 1565. Später

1) Amsterdam 1631. Vorrede.

2) van Mander (Amsterdamer Ausg. v. J. de Jongh 1764) II, S. 192.

folgte ihm derselbe nach Amsterdam, wohin Cornelis nicht als Stadtbaumeister, sondern als Ingenieur übersiedelte. „Als der alte Mann endlich der Natur den Tribut bezahlt hatte, wählte (Abr.) Bloemaert wieder Utrecht zu seinem Wohnplatze ...“

Das ist ungefähr alles, was uns der Biograph von Cornelis zu erzählen hat.

Schon Kramm [1]) wies darauf hin, daß auch der ältere Bloemaert im Jahre 1593 wieder in Utrecht vorkommt; er lag damals schwerkrank danieder, und man nimmt an, daß er daselbst um 1595 verstarb. Es ist übrigens möglich, daß er mit jenem „Blommert“, der 1594 in den Listen der Sattlergilde in Utrecht als Dekan aufgeführt wird [2]), identisch ist, und dann wäre doch an dem Todesdatum „um 1595“ zu zweifeln. Nach van Manders obiger, gewiß nicht aus der Luft gegriffener Bemerkung muß er hochbetagt aus dem Leben geschieden sein. Am 1. April 1591 hatte er in Amsterdam seinen Dienst als Ingenieur angetreten, doch schon nach sieben Monaten hörten die Gehaltszahlungen seitens der Stadt auf [3]). Bereits 1592 wird hier Laurens Volckertsz als sein Nachfolger urkundlich genannt. Auch findet er sich in Amsterdam gar nicht als Bürger eingeschrieben, wie seine beiden Gefährten, sein Sohn (31. Oktober 1591) und sein Schüler de Keyzer (24. Okt. 1591) [4]), dessen Vermählung mit Beyka van Wildert am 6. April 1591 bereits in Amsterdam stattfinden konnte. So viel zur Aufklärung der letzten Lebensperiode des Meisters.

Auch mit der Angabe von Dordrecht als Geburtsort begeht van Mander einen Irrtum. Meine Durchsicht von R. A. van Zuylens Publikation der Stadtrechnungen von Herzogenbusch (1399—1800) [5]) ergab, daß daselbst bis 1566 kein Künstler mit dem Vornamen Cornelis städtischerseits beschäftigt war. Später, in den Jahren 1584 und 1599, kommt nur noch ein Bildschnitzer Cornelis Borgers vor. In den Jahren 1566 bis 1569 aber lesen wir von einem Meister Cornelis „antycksnyder“ (1566), einem Mr. Cornelis van Berckeyck (1568) und einem Cornelis Bloemerts (1569). Meiner Überzeugung nach handelt es sich in sämtlichen drei Fällen um dieselbe Persönlichkeit. Der Name „van Berckeyck“ aber kann sich nur auf das nordbrabantische Dorf Bergeik, den Geburtsort Bloemaerts, beziehen. Dordrecht wird vielmehr — und dahin kann van Manders Angabe modifizirt werden — als die Wiege seiner künstlerischen Laufbahn zu betrachten sein. Wir besitzen ja nicht wenige Beispiele dafür, daß holländische Meister unter verschiedenen Beinamen in Urkunden und auch sonst auftreten, z. B. ein Jakob Cornelisz van Oostzanen, der bekannte Jakob von Amsterdam: der kleinere Ort war stets Herkunftsinformation, der größere eine Art Empfehlungstitel. Da wir durch die bei Kramm [1]) abgedruckten Auszüge aus den Stadtrechnungen Utrechts (1578 bis 1587) wissen, daß Bloemaert hier vorzugsweise mit den künstlerischen Anordnungen bei öffentlichen Festlichkeiten betraut war, so lag es natürlich mehr in seinem persönlichen Interesse zu verbreiten, er sei in der Umgebung einer reichen und verwöhnten Handelsstadt, als in der eines Dorfes aufgewachsen. Daß Bloemaert sich in Utrecht auch als Ingenieur einen Ruf erworben habe, ist eine Mutmaßung, die durch jene Berufung nach Amsterdam berechtigt erscheint.

1) De levens en werken etc., S. 104.

2) S. Muller, De Utrechtsche archiven etc. — Zur Sattlergilde in Utrecht gehörten u. a. auch die Maler und Bildhauer.

3) De Roever in den Jahresberichten d. K. Oudh. Gen. te Amsterdam 1886.

4) Was H. Hymans, Franz. Ausg. des v. Mander II, 322, Anm. 4, sagt: „C. Bl. teilte seine Funktionen mit H. de Keyzer ...“ ist unrichtig, da letzterer erst 1595 in den Stadtdienst trat.

5) Inventaris d. archieven van 's H. I. II. 1863—1866.

Was hat er aber als Bildhauer und Architekt geleistet? In Utrecht — wo er in den Listen der Sattlergilde erst 1576 und zwar als „Baumeister, Maler und Festungsbaumeister“ aufgeführt wird — läßt sich heute nichts mit Sicherheit auf ihn zurückführen, allenfalls nur eine Grabplatte im südlichen Querschiff des Domes v. J. 1573. Auf derselben sieht man im Relief zwei Genien des Todes zu beiden Seiten eines Sarkophags, zwischen dessen Füßen ein neugeborenes Kind ruht, während auf dem Sargdeckel ein menschliches Skelett ausgestreckt liegt. Auch sein Schüler de Keyzer hat an Begräbnisstätten mit großer Vorliebe Skelette gemalt [2]).

Von Bloemaerts Thätigkeit in Herzogenbusch teile ich folgendes mit:

Am 25. August 1566 — anscheinend kurz nach seiner Ankunft — half er mit vielen andern Leuten, unter Führung des Dekans der Schreinergilde, die Kostbarkeiten und schönsten Altarbilder der Kathedrale — die letzten ins Rathaus — retten. Diese Arbeit, an welcher Cornelis 12 Stuivers, also eine deutsche Mark, verdiente, schändete, so untergeordnet sie uns auch erscheint, in jener traurigen Zeit gewiß nicht den sorgenvollen Familienvater und am wenigsten den Kunstfreund, der herrliche Meisterwerke vor dem Pöbel zu schützen suchte. Das zweite Mal (1568) stellte er einige

1) a. a. O.

2) Kirchhofsportale der Zuider- und Westerkirche zu Amsterdam.

zerstörte Figuren am Portal des Franziskanerklosters wieder her; und endlich ward er zu gleichen Arbeiten an drei Stadtthoren, den St. Jans-Hinthamer- und St. Anthonis Poorten, herangezogen. Eine seiner restaurierten Statuen, der Evangelist Johannes am St. Jans Thor, wurde im Jahre 1570 von spanischen Soldaten unabsichtlich zertrümmert, und der Umstand, daß man nicht ihn, sondern einen Philips van Namen mit der nochmaligen Wiederherstellung beauftragte, scheint darauf hinzudeuten, daß Bloemaert damals nicht mehr in Herzogenbusch war.

Am schwierigsten aber ist der urkundliche Nachweis seiner architektonischen Thätigkeit, auf welchem Gebiete sein Schüler — nach de Bray — bei ihm „wacker profitierte und sehr gefördert ward." Die einzige Möglichkeit zu einem Resultate zu gelangen, ist die, an den Orten, wo Bloemaert anwesend war, nach Bauten zu forschen, in welchen wir den Lehrer de Keyzers zu erkennen vermögen. In Gorkum existieren zwei Wohngebäude von 1563 und 1566, deren Giebelfassaden hier durch den Reichtum ihrer bildnerischen Dekorationen auffallen und die durchaus ohne Beziehung zur übrigen Architektur des Ortes stehen. Auch wenn wir nicht wüßten, daß Bloemaerts Aufenthalt in Gorkum gerade in jene Jahre fällt, so wird namentlich der Anblick des Werkes von 1566 (Gasthausstraße, Ecke der Seilwindergasse) unsere Erinnerung an gewisse Amsterdamer Schöpfungen de Keyzers beleben müssen. Natürlich besitzen die Detailformen dieses Gebäudes noch einen Frührenaissance-Charakter.

Ein bekanntes Motiv de Keyzers, gemauerte Bogenfelder über viereckigen Fenstern mit einem Ornament und einer Maske aus Haustein zu schmücken, findet sich hier schon vorgebildet. Der Frontgiebel besitzt eine aus konkav und konvex geschweiften Linien zusammengesetzte Form, und die Fenster sind innerhalb rundbogiger Blenden resp. Blendarkaden angeordnet. Das zweite Gebäude von 1563 ist ein Eckhaus an der Burgstraße. Hier sieht man am ersten Stockwerk über Konsolchen entwickelte Arkadenbogen, während die Fenster des zweiten und dritten Stockwerks durch dreieckige Frontons, die oberste Giebelöffnung aber durch einen Bogensims verdacht sind. Auch dekorativ herrscht eine gewisse Mannigfaltigkeit, ein etwas willkürliches Nebeneinander verschiedenartiger Formen, welches trotzdem anmutig wirkt. Nahe verwandt mit diesen beiden Schöpfungen ist ein Dordrechter Gebäude von 1558 (Wijnstraat 70): auch hier erscheint die Urheberschaft des Meisters durchaus annehmbar. Hoffentlich wird es in der Folge gelingen, noch mehr Licht über Cornelis Bloemaert zu verbreiten.



Kunstlitteratur und Kunsthandel.

* **Von Franz Hanfstängls neuestem Photogravüreprachtwerk:** „Die Malerei auf der Münchener Jubiläumskunstausstellung", mit erläuterndem Text von Ludwig Pietsch, ist kürzlich die erste, reich und gediegen ausgestattete Lieferung erschienen. Die dem Prinzregenten Luitpold gewidmete Publikation stellt sich die Aufgabe, „das vorzugsweise Charakteristische von dem, was die hervorragendsten Vertreter der Malerei, die altbewährten wie die neuen frischen Talente, zur Münchener Ausstellung gebracht haben", in treuem heliographischen Abbilde vorzuführen und „diese farblosen Abbilder durch das schildernde Wort zu ergänzen, den Lebensgang und die künstlerische Entwickelung der Maler kurz zu erzählen und ihre Kunstweise in knappen Zügen zu charakterisiren." Das vorliegende erste Heft giebt einen hinreichenden Begriff davon, wie das Ganze sich gestalten wird. Es führt eine Reihe der vorzüglichsten Gemälde der Ausstellung teils in Vollbildern, teils in Textillustrationen vor und bietet dazu alle erforderlichen Erläuterungen und Nachweise. Unter den Vollbildern erwähnen wir die rührend schöne Komposition von Walter Firle: „Im Trauerhause", Gustav Schönlebers Landschaft „Nieuwekerk" und die köstliche „Kleinkinderschule" von Klaus Meyer, unter den Textillustrationen G. Kuehls „Segelnäher" und W. Hasemanns „Bild vom Schatz". Die zweite Lieferung wird u. a. Werke von E. Rau, Herm. Kaulbach, Ferd. Keller, K. Raupp und Herm. Vogler bringen. Das Ganze darf als ein schönes Erinnerungsalbum an die Münchener Ausstellung und als ein wertvoller Beitrag zur modernen Kunstlitteratur wärmstens empfohlen werden.

x. — **In Paris** erscheint eine neue billige Monatsschrift: Revue universelle illustrée, in Heften zu 1 Fr., welche einen reichen und mannigfaltigen Inhalt aufweist. Es wird damit der Versuch gemacht, eine billige Monatsschrift in Frankreich einzubürgern, wie sie in England, Amerika und Deutschland schon bestehen. Das erste, vorliegende Heft umfaßt 128 Seiten in Quartformat und enthält novellistische, künstlerische und musikalische Beiträge. Unter den Mitarbeitern finden wir L. Sacher-Masoch, E. Müntz, V. E. Garnier, P. Leroi, E. Molinier u. a. Das Blatt wird von der Librairie de l'Art verlegt und zeichnet sich durch sorgfältige und gediegene Ausstattung aus.

* **Aus A. Brauns photographischer Kunstanstalt** ist soeben, nach längerer Pause, das zweite, glänzend gelungene Heft der Amsterdamer Gemäldegalerie, mit Text von Dir. Obreen, erschienen. Dasselbe bringt u. a. Photographien des norwegischen Wasserfalls von Everdingen, der Kirmes von Teniers, der Mühle von Hobbema und zahlreicher anderer Hauptbilder des Rijksmuseums von Fr. Hals, van der Helst, N. Maes, P. de Hooch, Mierevelt, dem Delftschen van der Meer, Rembrandt u. s. w. Der ausführliche Text bietet viele neue Daten zur Künstlergeschichte. — Für die nächste Zeit kündigt Braun das Erscheinen zweier Unternehmungen an, welche den Verlagskatalog dieser Weltfirma wieder um eine Reihe von Kostbarkeiten bereichern werden, nämlich die Gemäldegalerie des Fürsten Johann Liechtenstein in Wien und die Handzeichnungen der königl. Bibliothek zu Windsor Castle mit den herrlichen Porträtstudien Holbeins, den berühmten Blättern von Lionardo, Raffael u. a.

Nekrologe.

*** **Der Konservator der Gemäldegalerie des Louvre, Vicomte de Tauzia,** ist am 21. Juli zu Paris im Alter von 65 Jahren gestorben. Er hat bekanntlich den gegenwärtig im Gebrauch befindlichen Katalog verfaßt.

*** **Der belgische Genremaler Henri de Braekeleer** ist am 21. Juli zu Antwerpen, 48 Jahre alt, gestorben.

*** **Der Bildhauer Antoine Etex** ist am 16. Juli in dem Vororte Chaville bei Paris im Alter von 81 Jahren gestorben.

Ausgrabungen und Funde.

x. — **Eine Sammlung babylonischer Altertümer** ist, wie die „Tägliche Rundschau" berichtet, vor kurzem in London eingetroffen. Besonders bemerkenswert ist darunter eine

schöne Bronzestatue eines Gottes, die, nach ihrer höchst vollendeten Ausführung zu schließen, aus derselben Zeit stammt wie die sich jetzt im Louvre befindenden Gudeafiguren. Erwähnenswert ist auch ein eigentümlicher Steinsockel, auf welchem der Name und die Titel des Königs Burnaburias, 1500 v. Chr., eingravirt sind, sowie der Wiederherstellung der Thore, Türme, Tempel und Kanäle Babylons Erwähnung geschieht. Das wertvollste Stück der ganzen Sammlung ist vielleicht ein Cylinder aus gelber Terrakotta, der eine Inschrift von über 500 Zeilen trägt, die von der Wiederherstellung von Tempeln, Palästen und öffentlichen Gebäuden durch Nebukadnezar berichtet. Der Text ist in gewisser Hinsicht ein Duplikat der Inschrift, welche auf die Felsen des Wadi Brisa im Libanon gravirt ist.

Personalnachrichten.

*** **Der Bildhauer Robert Henze**, der Schöpfer des Dresdener Siegesdenkmals, hat vom König von Sachsen den Professortitel erhalten.

x. — **Dem Kunstverleger E. Aumüller** in München ist, in Anerkennung seiner Thätigkeit als Verleger, vom Kaiser von Oesterreich das Ritterkreuz des Franz-Josephs-Ordens verliehen worden.

Sammlungen und Ausstellungen.

* **Hamilton-Ausstellung in Wien.** Das Wiener Künstlerhaus bietet nach Schluß der großen Frühlingsausstellung dem Kunstfreunde nur wenig Anziehendes, und wir wollen hiermit die Frage aufwerfen, ob für das Publikum der Reisesaison und des gesteigerten Fremdenverkehrs nicht mehr geschehen sollte als bisher. Der obere Mittelsaal umfaßte mehrere Wochen hindurch die für die Verlosung angekauften Kunstwerke. In dem rechten Oberlichtsaal des Anbaues hat man dreißig größere und kleinere Bilder Joh. Georg v. Hamiltons ausgestellt, welche sich im Besitze des fürstlichen Hauses Schwarzenberg befinden und kürzlich durch den inzwischen verstorbenen Schellein einer umfassenden Restauration unterzogen worden sind. Man hat hier Gelegenheit, sich von den Verdiensten und der Eigenart des vielfach unterschätzten Malers gründlich zu überzeugen, ohne daß wir deshalb denjenigen zustimmen möchten, welche einen bedeutenden, den klassischen Vertretern der Tiermalerei an die Seite zu stellenden Meister in ihm erblicken wollen. Der verstorbene Schellein hat von J. G. Hamilton (geb. zu Brüssel 1672, gest. zu Wien 1737) eine eingehende Charakteristik entworfen, welche im 24. Bande der „Berichte und Mitteilungen des Wiener Altertumsvereins" (1887) erschienen ist. Der Aufsatz enthält, von einer gewissen Ueberschwenglichkeit der Auffassung abgesehen, viel schätzenswerte Details.

H. A. L. **Die königl. Gemäldegalerie zu Dresden** ist durch den Ankauf von sechs neuen Gemälden auf der letzten akademischen Ausstellung aus den Mitteln der Pröll-Heuer-Stiftung bereichert worden, unter denen Richard Friese's „Wüstenräuber" und eine große norwegische Küstenlandschaft des Düsseldorfer Malers A. Normann die ersten Stellen einnehmen. Um für diesen neuen Zuwachs Raum zu gewinnen, mußten einige ältere Bilder, z. B. „Die Ermordung des Aegisth" von Friedrich Matthäi und „Finnische Zauberer vor Iwan dem Schrecklichen" von Karl Johann Bähr entfernt werden, eine Maßregel, der auch der konservativ gesinnte Kunstfreund zustimmen wird, da die genannten Gemälde der Galerie keineswegs zur Zierde gereichten. Gleichwohl sollen sie nicht für immer der Betrachtung entzogen, sondern später in dem linken Erdgeschoß des Museums aufgehängt werden, das nach der Uebersiedelung der Gipsabgüsse in das Albertinum für die Zwecke der Galerie eingerichtet werden wird.

Vermischte Nachrichten.

—n. **Das Düsseldorfer Kriegerdenkmal** wird nach dem preisgekrönten Entwurfe von Karl Hilgers in Charlottenburg zur Ausführung kommen.

x. — **Das kurfürstliche Schloß in Mainz** ist von den Anbauten, die es verunstalteten, nunmehr völlig freigelegt. An die städtischen Behörden tritt jetzt die Frage der Wiederherstellung der im Laufe der Zeit zerstörten Architekturteile heran. Die Schäden an den letzteren sind sehr groß, da das zum Bau verwandte Steinmaterial ein sehr weiches ist. Die Schäden wurden bis in die kleinsten Einzelheiten aufgenommen und danach die Kosten der Wiederherstellung veranschlagt. Die letztern betragen rund 500 000 M., wozu noch 93 000 M. für den Bau von Giebeln und Hauben auf dem eintönigen Dache und 47 000 M. zur Gewinnung einer Halle für Ausstellung der römischen Särge und Grabdenkmale kommen. Die Kosten des gesamten Werkes stellen sich danach auf 640 000 M. und sollen möglichst durch eine Verlosung aufgebracht werden.

*** **Für das schlesische Museum der bildenden Künste** sind auf der Münchener Ausstellung die Gemälde „Im Trauerhause" von W. Firle und „Frühlingssonne" von H. Zügel angekauft worden. Firle ist aus Breslau gebürtig.

H. A. L. **Der Geschichtsmaler Anton Dietrich** in Dresden hat ein für die Kirche zu Buchholz bei Annaberg bei ihm bestelltes großes Altargemälde vollendet, das den biblischen Spruch: „Kommt her alle, die ihr mühselig und beladen seid, ich will euch erquicken" veranschaulicht.

x. — **Die Malerinnenschule zu Karlsruhe** hat soeben ihren dritten Jahresbericht ausgegeben. Das junge Institut, — das einzige dieser Art in Deutschland — das unter dem Protektorat J. K. H. der Großherzogin von Baden steht, erfreut sich des besten Ansehens. Der Schule erwuchs durch den Tod ihres bisherigen Leiters des Blumenmalers Max Petsch, ein schmerzlicher Verlust, doch trat bereits an Stelle des Verstorbenen der Maler Paul Borgmann, unter dessen Leitung dieselbe sich weiteren Gedeihens erfreuen dürfte. — Die Zahl der Schülerinnen betrug im verflossenen Studienjahr 46.

* **Im Atelier Prof. Kundmanns in Wien** steht eine Reihe großer Marmorarbeiten fertig oder nahezu vollendet da, welche das rüstige Fortschreiten dieses Meisters bekunden. Es ist zunächst ein im Stil der hellenischen Grabstelen gehaltenes Grabrelief, welches für Schuberts Grab auf dem Wiener Centralfriedhofe bestimmt ist und uns die Hermenbüste des Tondichters zeigt, von dem Ruhmgenius gekrönt. — An statuarischen Werken reihen sich daran die überlebensgroßen Gestalten von Aristoteles, Cuvier und Kepler für das naturhistorische Hofmuseum in Wien, endlich die sitzende Figur Grillparzers für das Denkmal im Wiener Volksgarten. Das Modell der Grillparzerstatue ziert die diesjährige Berliner Kunstausstellung.

*** **Die Kolossalgruppe „Perseus befreit Andromeda"**, welche nach dem Modell des Bildhauers Johannes Pfuhl in Charlottenburg auf Staatskosten in Bronze ausgeführt worden ist, ist der Stadt Posen als Schmuck eines Brunnens auf dem Königsplatz überwiesen worden.

P. S. **Der Prinzregent von Bayern** hat Hermann Kaulbachs auf der Münchener Ausstellung vielumstandenes Bild, das den nicht ganz zutreffenden Titel „Unsterblichkeit" trägt, aus seiner Privatschatulle ankaufen lassen und der Münchener Pinakothek zum Geschenk gemacht. Der Gegenstand des Bildes ist folgender: Eine edle römische Jungfrau ist, die Grabstätte des Geliebten mit Blumen zu schmücken, in die Katakomben hinabgestiegen, und drückt, über die Büste des schönen Jünglings geneigt, den Kuß unsterblicher Liebe auf seine Lippen. — Der Künstler, bekanntlich Sohn Wilhelm von Kaulbachs, hat von dem Prinzregenten den Professortitel erhalten.

Sn. **Ein Denkmal für Paolo Veronese** ist jüngst in Verona auf der Piazza di Sant'Anatasio errichtet worden. Es besteht in einem 2,75 m hohen Standbilde des großen Meisters aus karrarischem Marmor. Der Entwurf rührt von dem verstorbenen Bildhauer Della Torre her, die Ausführung besorgte, mit einigen Abweichungen von dem Modell, Romeo Cristiani.

n. **Aus Goslar und Hildesheim.** Die Bemalung der reichen mittelalterlichen Holzschnitzereien an dem unter dem Namen „Brusttuch" bekannten Hause zu Goslar, wurde unter Leitung des Regierungsbaumeisters Bolte vor kurzem beendet. Die einzelnen, teils mythologischen, teils biblischen, teils dem Volksleben entnommenen und dabei von einem derben Humor stark gewürzten Figuren treten dadurch mit prächtiger Deutlichkeit hervor. Das Haus ist von einem Magister Thelling

erbaut worden, dessen Wappen, eine Lilie mit drei Aehren, mehrfach an dem Hause angebracht ist. Außer der Holzschnitzerei haben auch die gotischen Fenster- und Thürverzierungen die frühere Färbung wieder erhalten. Das Gebäude stammt aus den Jahren 1525 und 1526; einige Glasmalereien der Fenster datiren von 1500. — Auch in Hildesheim macht die Wiederauffrischung der alten Holzbauten von Jahr zu Jahr erfreuliche Fortschritte, seitdem das Knochenhaueramtshaus in seinem Farbenschmucke prangt. Ein „Verschönerungsverein" eigener Art hat sich dort gebildet, lediglich zu dem Zwecke, die Mittel für die Bemalung des verschwärzten Schnitzwerkes hübscher Holzhäuser bez. Wiederherstellung der Fassaden in ihrer ursprünglichen Gestalt aufzubringen. Wenn dieser Verein seine Thätigkeit mit gleichem Eifer wie bisher fortsetzt, wird Hildesheim in einigen Jahren eine farbenprächtige Stadt einzig in ihrer Art sein. Es wäre zu wünschen, daß auch andere durch Fassadenschnitzwerk ausgezeichnete Städte, wie z. B. Halberstadt und Braunschweig, dem gegebenen Beispiele folgten.

— **Der Berliner Dom.** Wie das Wochenblatt für Baukunde mitteilt, hatte Professor Julius Raschdorff, der Erbauer der englischen Kirche bei Schloß Monbijou, von Kaiser Friedrich den Auftrag zur Aufstellung von Skizzen für den Berliner Dom erhalten und infolgedessen deren sechs verschiedene ausgearbeitet. Die letzte derselben, aus einem Kuppelbau bestehend, an welchen sich links die Fürstengruft, rechts die Schloßkirche anschließt, hat den Beifall des Kaisers gefunden und soll auch von seinem Nachfolger im Großen und Ganzen gebilligt worden sein. Somit würde, bei Bestätigung dieser Mitteilung, die wir für zuverlässig halten dürfen, von einer allgemeinen Bewerbung um den Berliner Dombau keine Rede sein und die Immediatkommission, die für diesen Bau ernannt wurde, hätte hauptsächlich nur den künstlerisch-geschäftlichen Teil zu regeln.

H. A. L. **Die Kolossalbüste Fritz Reuters** von dem Dresdener Bildhauer Ernst Paul, dem Schöpfer einer reizenden „Sandalenbinderin", war Mitte Juni in dem Atelier des Künstlers in Dresden ausgestellt. Sie ziert jetzt das in Jena vor kurzem enthüllte Reuterdenkmal.

Berichtigung.

Ein „eifriger Leser und Benutzer" d. Bl. schreibt uns: In Heft 7 des 23. Jahrganges der Zeitschrift, S. 191 muß es selbstverständlich in Z. 2 v. o. concioni und Z. 3 v. o. concionem heißen; in beiden Fällen handelt es sich um die Predigt. In der drittletzten Zeile derselben lateinischen Aufzeichnung ist quam (statt: quem) zu lesen.

Zeitschriften.

L'Art. Nr. 579 u. 580.
La „Sainte Anne" de Léonard de Vinci. Von E. Müntz (Mit Abbild.) — Salon de 1888. Von P. Leroi. (Mit Abbild.) — La Faïence parisienne. Von G. de Léris. (Mit Abbild.) — L'architecture au Salon de 1888. Von A. de Baudot. — La Gravure et la Lithographie au Salon de 1888. Von A. Piat.
Radirung: Les enfants d'Edouard. Von P. Delaroche. — Chromotypographie: Fontaine en faïence.
Théodore Pelloquet. Von Ph. Audebrand. — Un portraitiste (Lenbach). Von P. Leroi. (Mit Abbild.) — Les artistes célèbres. Von F. Naquet. (Mit Abbild.) — Bob au Salon. Von A. Piat. — Radirung: Moine. Von L. Kühn. — Panneau décoratif. Von L. Prieur.

Gewerbehalle. Nr. 8.
Schränkchen in englischem Geschmack. Von C. Caris. — Stukkaturen aus dem Badezimmer des Fuggerhauses in Augsburg. Thürgriff aus St. Ulrich in Augsburg. — Bucheinband von 1563. — Schmiedeeisernes Gitter (Italienische Renaissance. 17. Jahrh.) — Speisezimmer im gotischen Stil. Von G. Bolten. — Uhr in ciselirtem Gold und Silber mit Emailverzierungen. Von Bapst und Falize. — Zwei geätzte Messingepitaphien aus Lübecker Kirchen.

Allgemeine Kunstchronik. Nr. 28—30.
Deutsche Kunst im Münchener Glaspalast. Von G. Ramberg. (Mit Abbild.) — Aus Chr. Dan. Rauchs Jugendzeit. Von E. Guglia. — Aesthetik und Logik. Von H. R. Schaefer. — Luisen-Grabmal. Von Guglia. — Kunstbrief: Die Hamiltons in Hermannstadt. Von E. Sigerus. — Kaiserdenkmal auf dem Hohenstaufen. — „Holland" im Münchener Glaspalast. Von G. Ramberg. — Stilwahl und Stilqual. Von O. Mothes. — Das Luisen-Grabmal. Von Guglia. — Preisverteilung in der Akademie.

Mitteilungen des k. k. Österr. Museums für Kunst und Industrie. Juli.
Jubiläumsgewerbeausstellung. Von B. Bucher. — Die Werkstatt der della Robbia und das Majolikaornament. Von J. Bayer.

Architektonische Rundschau. Heft. 10.
Nordostecke des neuen Universitätsgebäudes in Wien, erbaut von H. Freiherrn von Ferstel. — Villa Schwarz auf der Meudola, erbaut von L. Theyer. — Detail vom Chorstuhl der Kirche de la Seo in Saragossa. — Gruftkapelle der Freiherren von Gemmingen-Hornberg in Neckar-Simmern, erbaut von Eisenlohr und Weigle. — Geschäftshaus der Generalagentur der Feuerversicherungsbank in Gotha, erbaut von Erdmann und Spindler. — Aufseherhäuschen von Bentley Priory in Great Stanmorl, erbaut von J. Johnson. — Wohnhaus in der Rue Michel-Ange zu Paris, erbaut von Le Maire.

Archivio storico dell' arte. Nr. 5.
Un disegno inedito del Palazzo Marino in Milano di Galeazzo Alessi. Von L. Beltrami. — Gian Cristoforo Romano. Von A. Venturi. — Un avorio del Museo Vaticano. Studio iconografico. — Benedetto da Maiano, scultore in Loreto. Von P. Giannizzi.

Gazette archéologique. Nr. 5 u. 6.
Charles VIII et Anne de Bretagne portraits peints inconnus à la Bibliothèque Nationale. Von H. Bouchot. (Mit Abbild.) — La crosse dite de Ragenfroid. Von F. de Mely. (Mit Abbild.) — Maître Hercule de Pesaro, orfèvre et graveur d'épées au 15e siècle. Suite et fin. Von Ch. Yriarte. (Mit Abbild.)

Oud Holland. Nr. 1.
Het geboortejaar van Jacob van Ruisdael. Von A. Bredius. — Een regentenstuk van Johan van der Meer. Von S. Müller Fz. — Aert Schouman volgens zijne aanteekenboekjes. Von N. de Roever. — De „Keizerkroon" te Amsterdam. Von J. R. de Kruyff. (Mit Abbild.) — Aanteekeningen omtrent eenige Dordrechtsche schilders. Von G. H. Veth.

Chronik für vervielfältigende Kunst. Nr. 4.
Das Jahrbuch der Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses. — Leonardo's Abendmahl, in Kupfer gestochen von Rudolf Stang. — Netto's Papierschmetterlinge aus Japan. — Zusätze zu den Verzeichnissen von Hans Sebald Behams Werken. — Storm van 's Gravesande.

The Magazine of Art. August.
The language of line of design. Von W. Crane. (Mit Abbild.) — Art patrons: Hadrian. Von Robinson. — „1807". Von Meissonier. (Mit Abbild.) — The Salon. Von C. Phillips. (Mit Abbild.) — Ruskin's Museum at Sheffield. Von Ed. Bradbury. — Studies in English costume: Men's dress in the time of George I. Von R. Heath. (Mit Abbild.) — Marc Antonio Raimondi: Engraver. Von M. Spielmann. — Heliogravure: „A sword shall pierce through my own soul also." Von G. Curtois.

Zeitschrift für christliche Kunst. Heft 4 u. 5.
A. Schnütgen, Besticktes Antependium. 14. Jahrh. (Mit Taf.) — St. Beissel, Die Darstellung der Taufe und Kreuzigung Christi in einer Handschrift des Trierer Domes. — A. Schnütgen, Reliquienschreinchen mit Metallumkleidung um 1200. — A. Weber, Ein Schnitzwerk von Veit Stoss. — Ausstellungen etc. — Bücherschau. — Unsere Pfarrkirchen und das Bedürfnis der Zeit. Von Fr. Schneider. — Die Farbengebung bei Ausmalung der Kirchen. Von St. Beissel und Fr. Stummel. — Martin Schongauer. Von Dr. Sträter. — Ausgegründetes Steinbildwerk aus Danzig. Von W. Effmann.

Dietsche Warande. Nr. 3.
De aloude abdijkerke van Postel. Von Th. J. Welvaarts. (Mit Abbild.) — Hiëronymus van Aken. Von J. C. A. Hezenmans. — De tentoonstelling te Brussel. — A. Asselsbergh, Von M. de Ticheler. — Andries en Gerriet Schoemaker, II. Von Graf M. Nahuys. — Albr. Dürer en „de vier temperamenten". Von J. Danko.

Blätter für Kunstgewerbe. Heft 6.
Der Fondaco dei Tedeschi. — Photographierahmen. Von R. Gross. — Betpult des 16. Jahrhunderts. — Ostensorium des 15. Jahrhunderts, — Schreibkasten. Von A. Trötscher. — Thürbeschläge. Von R. Bakalowits. — Messkännchen mit Platte (um 1700).

Kölner Bau- und Kunstgewerbezeitung. Nr. 11 u. 12.
Die neuen Projekte für die Kölner Domportalflügel. — Geschichte der ehernen Pforten, mit 6 Tafeln in Lichtdruck: Thüren der Taufkirche in Florenz und des Domes zu Loreto. Geschichte der ehernen Pforten (Schluss). 6 Tafeln Lichtdrucke: Krypta zu St. Gereon in Köln. — Kreuzigungsgruppe 15. Jahrh — Leuchterhaltender Engel, Altarleuchter. 15. Jahrh. — Schrankthür und Füllungen. 16. Jahrh. — Porzellanöfen im Schlosse zu Brühl.

Die Kunst für Alle. Heft 20. Ausstellungsheft 4.
Die Münchener Ausstellungen von 1888. Von F. Pecht. (Mit Abbild.) — Aphorismen. Von A. Feuerbach. — Wo die Sonne scheint. Von R. von Seidlitz. — Bilderbeilagen: Portrait einer Dame von F. A. von Kaulbach. — Im Dominikanerkeller. Von Ed. Grützner. — Die Genter huldigen Karl V. als Kind. Von A. de Vriendt. — De erschreckte Wächter. Von O. Gebler.

Kaiser- und Kriegerdenkmal in Stettin.

Konkurrenzausschreiben an alle deutschen Künstler.

In unserer Stadt wird die Errichtung eines Denkmals des Hochseligen Kaisers Wilhelm I. in Verbindung mit einem Kriegerdenkmal beabsichtigt. Es soll ein Reiterbild des verewigten Kaisers über Lebensgröße aufgestellt werden, dessen Sockel durch Kriegergruppen zu schmücken ist, welche dem Denkmal zugleich die Bedeutung eines Kriegerdenkmals geben. Die Ausführung erfolgt durch Bronzeguß.

Zur Aufstellung des Denkmals ist der Platz gewählt, an welchem der Paradeplatz, der Königsplatz und die Kaiser Wilhelms-Straße in der Mitte zusammentreffen. Pläne dieses Platzes mit den nötigen Maßangaben ist der Magistrat bereit, auf Erfordern einzusenden.

Alle deutschen Künstler werden eingeladen, sich an der Konkurrenz für dieses Denkmal zu beteiligen und ihre modellirten Entwürfe unter offener Angabe ihres Namens an den Magistrat hier einzusenden.

Für die drei in erster Reihe anerkannten Entwürfe werden Preise von 5000 M., von 3000 M. und von 2000 M. gewährt. Diese Preise werden von dem Denkmalskomitee vergeben. Unabhängig von der Erteilung der Preise bleibt die Entscheidung über die Ausführung.

Für die Konkurrenz gelten die nachstehenden Bedingungen.

1) Auf dem Sockel des kaiserlichen Reiterbildes sollen Krieger des Pommerschen Armeekorps dargestellt werden. Allegorische Figuren sind ausgeschlossen.
2) Der Entwurf soll einem Kostenaufwande von ca. 220000 M. für die Ausführung des Denkmals entsprechen.
3) Als Endtermin für die Einsendung der modellirten Entwürfe ist der 22. März 1889 bestimmt.
4) Die Modelle sind in der Höhe von 1m bis 1,10 m anzufertigen.
5) Die Kosten des Her- und Rücktransportes der Modelle trägt das Denkmal-Komitee.

Stettin, im Juni 1888.

Das Komitee für das Kaiser- und Kriegerdenkmal.

Graf von Behr-Negendank,	**Haken,**	**Freiherr von der Goltz,**
Oberpräsident	Oberbürgermeister	Landesdirektor
von Pommern.	von Stettin.	von Pommern.

Die „Allgemeine Zeitung"

(mit wissenschaftlicher Beilage und Handelszeitung)

früher in Augsburg erschienen

ist in Deutschland und Oesterreich durch die Postanstalten für 9 Mark vierteljährlich (6 M. für **die 2 letzten Monate, 3 M. für den letzten Monat des Quartals**) zu beziehen. Preis bei direkter Versendung unter Streifband monatlich 4 Mark (M. 5. 60 für die anderen Länder des Weltpostvereins).

Quartalpreis bei wöchentl. Versendung im Weltpostverein M. 12.

Probenummern nebst neuestem Quartal-Register gratis.

Leitartikel, wissenschaftliche und handelspolitische Aufsätze 2c. 2c. in Nr. 197 bis 203.

Der Schluß der spanischen Cortes. — Die Fortbildung und neueste Gestaltung des deutschen Kolonialrechts. (II./IV.) — Die Verfassung in Japan. — Rußland und die europäische Lage.

Dehio und v. Bezold: Die kirchliche Baukunst des Abendlandes. Von Dr. B. Riehl. — Eine neue Geschichte der urchristlichen Theologie. Von G. Krüger. (II.) — Kurhessen unter drei Generationen. Von G. Weber. (I./III.) — Zur Lösung der Platonischen Frage. Von G. F. Rettig. — Berliner Briefe. (IX.) — Die deutsch-nationale Kunstgewerbe-Ausstellung in München. Von H. E. v. Berlepsch. (VIII.) — Jean-Charles Houzeau. (Nekrolog.) Von Dr. M. Wollmann. — Zur Theorie der Vererbung. Von H. Spitzer. — Berliner Kunstausstellung. Von Fr. Mauthner. (I.) — Die Vollendung der Bibliographie des Prinzen Hilmy. Von G. Ebers. — Die Hohe Tatra. — König Ludwig I. von Bayern und seine Kunstschöpfungen. Von Generallieutenant v. Heilmann. (I./II.) — Sterbliches von den Pariser Unsterblichen. — Ueber die Behandlung von Kreislaufsstörungen an den Terrainkurorten und die Verhandlungen des VII. Kongresses für innere Medizin in Wiesbaden. Von Hofrat Prof. Dr. Oertel.

Konkurrenz und Reklame. — Das Eisenbahnwesen in den verschiedenen Ländern. (III.) — Erziehliche Knabenhandarbeit. — Die wirtschaftliche Lage im skandinavischen Norden.

Aufträge für Streifbandsendungen an die Expedition in München.

Die Königsphantasien von **A. Mennell.** Erstmalige und ausschliesslich privilegirte Darstellung der bayerischen Königsschlösser in Wort und Bild. Tafeln in Lichtdruck von J. Albert, A. Frisch etc., in Photogravüre von Goupil's Nachfolger etc. 250 Illustrationen in 16—18 Lieferungen à 1 M. 50. Die Kritik sprach sich über das, textlich für ein grosses Publikum berechnete, Werk äusserst lobend aus. Teil I liegt komplett vor (Preis 10 M.) und wird jedermann ein Urteil ermöglichen.

Leipzig. **Verlag der Litterarischen Gesellschaft.**

Malerinnen-Schule

KARLSRUHE.

U. d. Protektorat I. K. H. d. Grossherzogin v. Baden.

Prospekte gratis und frei. (1)

10 Jahrgänge, 1873—1883, der Zeitschrift für bildende Kunst von C. v. Lützow nebst dem Beiblatt **Kunstchronik,** wohlerhalten und gebunden sind preiswert zu verkaufen.

Näheres zu erfahren durch Herrn **Taubert, Hirschberg i. Schles.**



Vademecum pour la peinture italienne des anciens maîtres. Par **George E. Habich.**

Première partie: Galeries publiques de Paris, Londres, Berlin, Dresde, Munich, Vienne et Francfort s/M.

Seconde partie: Abrégé historique des anciens maîtres de l'école italienne.

Preis 1 Mark 50 Pf.

Indem wir den Preis obigen anerkannten Werkchens herabsetzen, geben wir uns der Hoffnung hin, damit den Anstoss gegeben zu haben, dass dasselbe, welches reichlichen Beifall in der Kunstwelt geerntet hat, sich nunmehr auch in weiteren Kreisen Eingang verschaffen wird. Zu dieser Annahme dürfen wir uns wohl allein mit Hinweis auf den gediegenen Inhalt des zweiten Teiles berechtigt halten.

Hamburg.

Hoffmann & Campe's Sort.-Buchh. (Wengler & Rudolph.)

Carl Triepel

KUNSTHANDLUNG, BERLIN

Jerusalemerstr. 13, am Dönhofsplatz.

Gemälde und Handzeichnungen alter Meister.

(35)

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von August Pries in Leipzig.

23. Jahrgang. 1887/88.

Kunstchronik

Nr. 42. 23. August.

Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

Herausgeber:

Carl v. Lützow und Arthur Pabst

Wien, Theresianumgasse 25. — Köln, Flandrische Straße 14.

Expedition:

Leipzig: E. A. Seemann, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. Kühl, Jägerstr. 73.

Die Kunstchronik erscheint von Oktober bis Ende Juni wöchentlich, im Juli, August und September nur aller 14 Tage und kostet in Verbindung mit dem Kunstgewerbeblatt halbjährlich 6 Mark, ohne dasselbe ganzjährlich 8 Mark. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler in Leipzig, Wien, Berlin, München u. s. w. an.

☞ No. 43 der Kunstchronik erscheint am 6. September. ☜

Die akademische Kunstausstellung in Berlin.

II.

Als Fritz von Uhde sein „Abendmahl“ auf die Jubiläumsausstellung von 1886 schickte und sein Bild „Komm, Herr Jesu, sei unser Gast“ für die Nationalgalerie angekauft wurde, soll in der geschlossenen Phalanx der „alten Herren“, deren Stimme in Kunstsachen maßgebend ist, mögen es nun Senatoren, Juroren oder Akademiker sein, eine große Entrüstung ausgebrochen sein. Man war nicht abgeneigt, eine Art von Ostracismus zu üben, um gute Sitten vor bösen Beispielen zu bewahren; aber es scheint, daß die kleine goldene Medaille, welche sich Uhde bereits 1884 erworben hatte, ihn vor der Austreibung aus dem Tempel geschützt hat. Inzwischen wird jedoch eine allgemeine Beruhigung eingetreten sein. Weder hat F. v. Uhde auf dem Gebiete der religiösen Malerei einen Nachfolger oder Nachahmer in Berlin gefunden, noch hat, wie schon bemerkt, die Freilichtmalerei im Verein mit dem Naturalismus in bemerkenswerter Weise um sich gegriffen. Seit Pfannschmidt tot ist, werden in Berlin überhaupt keine religiösen Bilder mehr gemalt, weder idealistisch-romantische, noch materialistisch-naturalistische. Die Berliner scheinen demnach immer noch dasselbe „vertrackte, gottverlassene Volk“ zu sein, über welches sich schon Cornelius vor dreißig Jahren beklagte. Nur zwei Ausnahmen sind zu verzeichnen: ein Ecce homo von Paul Händler, einem Schüler Julius Schnorrs, welcher in der empfindsamen Auffassung und der freundlichen Färbung der Romantik angehört, und eine „Ruhe auf der Flucht“ von Hermann Prell, eine seltsame Phantasie, in welcher der naive Realismus der italienischen und deutschen Maler der Frührenaissance mit der modernen Stimmungslandschaft zu einer melodramatischen Wirkung vereinigt ist. Jener zeigt sich in der Gruppe der Madonna mit dem Kinde, welche auf grüner Matte unter einem Gebüsche ruht, und des wackeren Nährvaters, welche etwas von Dürer und Holbein haben. Das italienische Element vertritt ein Engel, kein Knabe oder Jüngling, sondern eine Gestalt von weiblicher Bildung, deren florartiges Gewand um die Hüften gegürtet ist, während der dem Beschauer zugewendete Rücken, aus welchem ein mächtiges Flügelpaar herauswächst, gleich dem nicht sichtbaren Brustteile unbekleidet ist. Dieses in jeder Hinsicht befremdliche Wesen spielt die Geige. Man möchte ein Ständchen an den Abend vermuten, dessen Schatten sich über das Gewässer und das Gehölz im Hintergrund breiten. Der koloristische Vortrag sucht nicht etwa durch Schmelz und Durchsichtigkeit der elegischen Stimmung zu entsprechen, sondern er trägt den harten und herben Charakter der realistischen Schule, welche sich nicht scheut, ein crüdes Blau neben ein grelles Grün ohne die Dissonanzen ausgleichende Mitteltöne zu setzen.

Eine figurenreiche Darstellung des die Mühseligen und Beladenen zu sich rufenden Heilands von Anton Dietrich in Dresden, ein zweiter, verwässerter Aufguß der Art von Julius Hübner, steht etwa auf der gleichen Stufe wie das Händlersche Bild. Nur ist

das Kolorit flauer und die Gesamtwirkung weniger günstig, weil die Figuren über die Modellwahrheit des Einzelbildes hinaus nicht zu einer lebendigen, dramatisch konzentrirten Gruppe vereinigt worden sind. Auch Dietrich ist ein Schüler Schnorrs; aber von der energischen, oft großartig wirkenden Charakterisirungskraft des Meisters ist nichts auf ihn übergegangen, so wenig wie auf Händler. Sehr anziehend ist dagegen ein zweites Bild der Dresdener Schule, dessen Stoff gleichfalls dem Neuen Testamente entlehnt ist, die „Rückkehr des verlorenen Sohnes" von Konstantin Feudel, wohl einem Schüler der Dresdener Akademie, der sich, wie man aus dem ernsten, gediegenen Kolorit schließen darf, vornehmlich bei Pauwels und Pohle gebildet zu haben scheint. Er hat die Scene in die Treppenhalle eines deutschen Patrizierhauses der Renaissancezeit verlegt. Aber nur in dieser Äußerlichkeit ist er dem Beispiele E. v. Gebhardts gefolgt. Die Figuren halten sich nicht an die Befangenheit der deutschen und niederländischen Künstler des 15. und der Frühzeit des 16. Jahrhunderts, sondern sie tragen in ihrer von jeder historischen Geschmacksrichtung freien Formenbildung das Gepräge der eklektischen Kunst unserer Tage. Der reuige Sünder, ein halbnackter Bettler, ist auf der untersten Stufe der Treppe, von welcher der greise Vater, gesenkten Hauptes, auf einen Stab gestützt, langsam zu dem Heimgekehrten herabschreitet, zusammengesunken. Er verbirgt sein Gesicht in den Händen und achtet nicht der Hunde, welche den Fremdling beschnuppern. Aus einer Thür des Treppenflures blickt neugierig das Gesinde hervor, während vornehme Gäste des Hausherrn von einer Galerie des oberen Geschosses auf die befremdliche Scene herabsehen. Da das Gleichnis im Neuen Testamente etwas Typisches hat, kann man dem Maler die Berechtigung zu der von ihm getroffenen Zeit- und Kostümwahl nicht bestreiten, und am Ende entscheidet die Gediegenheit der Durchführung und die von jedem Theaterwesen freie Schlichtheit der Darstellung zu Gunsten des Künstlers auch bei demjenigen, der etwa archäologische Skrupel haben sollte. Von demselben jungen Maler ist noch ein zweites Kostümstück zu sehen, welches sich ebenso wenig mit oberflächlichen koloristischen Reizen begnügt, die sich leicht aus bunten Trachten und reichem Beiwerk herauslocken lassen. Es ist eine Scene aus den Bauernkriegen, welche in dem Schlafgemache eines Burgherrn vor sich geht. Sein Weib, mit dem Kinde an der Brust, sitzt in angstvoller Spannung im Bett, während der Gatte, ein kräftig gebauter junger Mann, das mächtige Schwert in der Hand, im Verein mit seinem treuen Rüden, die Eindringlinge erwartet, welche, wie es scheint, bereits an die verschlossene Thür pochen. Auch ohne daß man in den Katalog blickt, hat man die Empfindung unheimlicher Spannung, das Gefühl einer bevorstehenden Katastrophe, die den Insassen des traulichen Raumes, in welchen das helle Licht des Morgens fällt, den Untergang bringen wird.

Wenn wir noch zwei wohl für einen dekorativen Zweck bestimmte Gemälde von Ernst Hildebrand „Luther als Chorknabe" und „Luther im Kreise seiner Familie" erwähnen, welche mehr durch ihren räumlichen Umfang als durch Größe und Tiefe der Auffassung und durch Kraft der Darstellung Anspruch auf den Namen von Historienbildern erheben, so haben wir alle nur irgendwie verdienstlichen Werke aufgezählt, welche in die Kategorie des Geschichtsbildes oder des geschichtlichen Genres fallen. Wenn man diese sechzigste Ausstellung der Berliner Kunstakademie demnach auf ihren rein geistigen Inhalt, auf den Aufwand von Gedankenarbeit und Erfindungskraft prüft, kommt man zu einem äußerst beschämenden Resultat. Es ist, als ob nur noch das rein Gegenständliche unsere Maler reizte, das, was sich ungesucht ihrem Auge darbietet. Daher die Unsumme von Porträts und Landschaften, zwischen denen Kalenderbilder von dürftiger Erfindung, aus allerhand Modellen zusammengestoppelte Genrescenen und frostige Humoresken arg ins Gedränge geraten.

Damit ist noch nicht einmal gesagt, daß die Porträtmalerei eine ihrer starken Vertretung entsprechende Anzahl von Treffern aufzuweisen hätte. Wie vor zwei Jahren auf der Jubiläumsausstellung ein Engländer, Herkomer, allen seinen Rivalen auf diesem Gebiete um ein weites Stück den Rang ablief, so hat auch diesmal wieder ein Ausländer seine deutschen Kollegen bis zur völligen Vernichtung aus dem Felde geschlagen. Es ist Emile Wauters mit einem Bildnis des verstorbenen belgischen Generals Baron Goffinet, das man getrost neben Tizian, Rubens und Velazquez, also neben diejenigen Klassiker des Porträts hängen könnte, welche höchste Lebensfülle mit reichster koloristischer Darstellung und großartigstem Stilgefühl verbanden. Das Berliner Museum besitzt ein Porträt des Velazquez, das man geradezu als den Stammvater des Wautersschen Bildnisses betrachten möchte, jenes mit beispielloser Energie aus einem gelblichgrauen Grunde herausgearbeitete Abbild eines italienischen Condottiere, Alessandro del Borro, das kürzlich William Ungers Radirnadel mit ebenbürtiger Meisterschaft für das Berliner Galeriewerk interpretirt hat. Ganz ähnlich hat Wauters den General des 19. Jahrhunderts aufgefaßt, seines Wertes voll bewußt, nur nicht so protzig herausfordernd, in ganzer Figur mit greifbarer Plastik sich von dem grau-

gelben Fond, einem Vestibül oder ähnlichen Raume abhebend. Schon vor fünf Jahren hat man Emile Wauters die große goldene Medaille zuerkannt, eine Auszeichnung, welche bei der starken Verhimmelung, die man in Berlin allem Ausländischen entgegenbringt, zwar nicht weiter auffiel, deren damalige Berechtigung aber doch sehr in Zweifel gezogen wurde. Jetzt hat der Belgier sie unzweifelhaft verdient. Wir können uns zwar mit dem Bewußtsein trösten, daß auch in Belgien Männer wie Wauters sehr vereinzelt vorkommen, und überdies müssen wir von neuem in Erinnerung bringen, daß eine unter so ungünstigen Verhältnissen erzwungene Ausstellung wie die diesjährige Berliner nicht als Maßstab für absolute Fähigkeiten gelten kann. Gleichwohl läßt sich nicht verkennen, daß in der deutschen Porträtmalerei ein Stillstand, hie und da sogar ein Rückgang eingetreten ist. Wohl hat Karl Gussow in einem Brustbilde des Erbauers des Reichstagsgebäudes Paul Wallot den Versuch gemacht, auf die flotte Energie seiner früheren Darstellungsart zurückzugreifen; aber es ist nur eine halbe Maßregel, und wie wenig ernst es ihm damit ist, zeigt das bis zur äußersten, metallartigen Glätte getriebene Bildnis einer Dame und das Porträt des Dichters Julius Wolff, welches die feinen, durchgeistigten Züge des liederfrohen Rhapsoden doch nur von der Oberfläche erfaßt, mehr als Maske denn als Spiegel von Verstand und Herz wiedergegeben hat. Von den übrigen Berliner Porträtmalern, die auf der Ausstellung vertreten sind — und es fehlt kaum einer von den namhafteren — hat es nicht ein einziger verstanden, sich über das Mittelmaß einer anständigen Durchschnittsleistung zu erheben, und viele sind sogar noch unter demselben geblieben. Wir nennen nur die Namen G. Graef, F. Paulsen, der eine Zeitlang Miene machte, sich als Ersatzmann Gustav Richters herauszubilden, schließlich aber in der bloßen Routine stecken geblieben ist, Graf Harrach, F. Encke, M. Koner, G. Biermann, Paul Spangenberg, H. Bürck, N. Schrödl. Es sind diejenigen Künstler, mit deren Namen man wenigstens einen gewissen Stilbegriff, eine persönliche Ausdrucksweise verbindet. Selbstverständlich kann die alte Phalanx, aus der ohnehin schon mancher während des letzten Jahrzehntes ausgeschieden ist, auf die Dauer nicht unverändert und unerschüttert bleiben, und man macht denn auch die erfreuliche Wahrnehmung, daß sich hie und da junge Kräfte regen, die zu frohen Erwartungen berechtigen, wenn man sich auch nach einem gut gelungenen Porträt noch keinem zu starken Optimismus hingeben darf, da auch hier eine Schwalbe keinen Sommer macht. Entschieden zu ihrem Vorteil hat sich seit ihrem Aufenthalte in Berlin die Ungarin Vilma Parlaghy entwickelt, die von einer anfangs unbestimmten und verschwommenen Charakteristik bei tiefdunkler Gesamtstimmung zu einer ganz respektabeln Energie des Ausdrucks gelangt ist, ohne daß sie mehr das prüfende Auge des Beschauers über gewisse Schwächen der Zeichnung und der Modellirung durch ein schwärzlichbraunes Kolorit hinwegzuleiten braucht. Das Bildnis des Dichters Eduard Bauernfeld ist ihren früheren Porträtschöpfungen erheblich überlegen. Auch Natalie von Modl in Hannover, eine in der Düsseldorfer Schule gebildete Malerin, hat sich sowohl in der Charakteristik mehr und mehr vertieft als auch in der Technik veredelt. Ihr halblebensgroßes Bildnis einer alten Dame ist vielleicht das einzige der Ausstellung, welches neben dem schon im ersten Artikel erwähnten Damenporträt von L. Knaus erwähnt werden darf. Letzteres steigt natürlich, wenn man es gegen das Mittelgut der schon genannten und ungenannten Porträtmaler abschätzt, ganz bedeutend in seinem Werte, wenn es auch im Werke des Meisters selbst keine erste Stellung einnimmt. Auch das schwächste Bild von Knaus wird immer den Vorzug haben, daß es einen Meister erkennen läßt, der seine technischen Mittel mit absoluter Sicherheit beherrscht und nirgends auch nur die geringste Schwankung verrät. Bei dieser Gelegenheit wollen wir noch hinzufügen, daß sich unter den im vorigen Artikel erwähnten Zeichnungen und Studien des Künstlers auch solche aus neuerer Zeit, aus den achtziger Jahren befinden, Naturstudien nach bayerischen und Tiroler Gebirgsbauern u. dgl. m.

Von bemerkenswerten Porträtschöpfungen sind endlich noch das fein charakterisirte, in der kühlen, gemessenen Art Holbeins gehaltene Bildnis einer jungen Frau von M. Dehrmann, das des Malers M. Koner von seiner Gattin Sophie Koner, das eines Herrn im Reitanzug von Adolf Holm in Karlsruhe und das Porträt einer jungen Dame von Eduard Daelen in Düsseldorf hervorzuheben. Es verdient beachtet zu werden, daß die malenden Damen, welche es bisher nur im Stillleben zu einer vollendeten technischen Darstellung gebracht hatten, jetzt auch mit energischer Hand das Gebiet der Porträtmalerei zu erobern beginnen. Vor den Bildnissen der drei genannten Malerinnen kann man von Dilettantismus, von Unsicherheit in der Pinselführung und von schwächlich-empfindsamer Auffassung nicht mehr reden. Es scheint sich da allmählich eine Umwälzung vorzubereiten, welche wohl derselben Wurzel weiblichen Ehrgeizes entsprossen ist wie der Sturmlauf der Studentinnen auf die Universitätsfächer.

Adolf Rosenberg



Kunstlitteratur und Kunsthandel.

Sch. **Das Meyersche Künstlerlexikon** hat ausgelitten. Es war das umfänglichste Künstlerverzeichnis, das je erschienen oder wenigstens geplant worden ist. Jeder Künstler, auch der, von dem man nur den Namen wußte, fand Aufnahme, alle Kulturländer wurden berücksichtigt, es gingen sozusagen alle anderen Künstlerlexika in ihm auf. Freilich gehörte zu einem solchen Werke ein rüstiger Oberleiter, und der fehlte ihm; es erschien etwa nach dem Rezepte: aller zwei Jahre ein Eßlöffel, und unparteiische Beobachter berechneten das voraussichtliche Alter des Werkes auf mehr als hundert Jahre. Bis jetzt sind drei Bände und einige Hefte — von A—Bia — erschienen. Vor zwei Jahren erhielt das Werk einen neuen Oberleiter in Dr. von Tschudi in Berlin, der verständiger Weise das allzuweitschichtige Programm erheblich einschränkte, und vermöge eines umfangreichen Stabes von Mitarbeitern war inzwischen der Stoff zu etwa 12 Heften für den Druck vorbereitet. Da sollte der Tod des Verlegers der neubegonnenen Arbeit wieder ein Ziel setzen. Nachdem der Begründer des Unternehmens, der als Sammler und Kunstkenner in hoher Achtung stehende Wilhelm Engelmann, schon vor fast einem Jahrzehnt das Zeitliche gesegnet hatte, erlag sein Sohn und Nachfolger Dr. Rudolf Engelmann vor etlichen Monaten einer Herzlähmung. Die Erben und jetzigen Besitzer der Firma W. Engelmann haben sich alsdann entschlossen, von der Fortführung des allzugroße Geldopfer erfordernden Unternehmens Abstand zu nehmen. Im Interesse der Wissenschaft ist dieser Entschluß sehr zu bedauern, aber es steht kaum zu hoffen, daß sich ein anderer Verleger der Sache annimmt, wofern nicht aus öffentlichen oder privaten Mitteln für den Fehlbetrag Rat geschafft werden kann.

P. S. **Festschrift zum Bologneser Jubiläum.** Aus Anlaß der jüngst von der Bologneser Universität begangenen Jubiläumsfeier erschien bei Fratelli Treves zu Mailand eine Festschrift in Folio, deren hervorragende künstlerische Ausstattung einen Hinweis nicht minder gerechtfertigt erscheinen läßt, als der von Enrico Panzacchi, Corrado Ricci und Eduardo Ximenez verfaßte Text, der unter Bezugnahme auf die einschlägigen Arbeiten deutscher Forscher wie Fitting, Merckel u. s. w. in anziehender Form die Entstehungsgeschichte der berühmten Universität, namentlich die Entwickelung der alten Rechtsschule, und das Wirken ihrer bedeutendsten Gelehrten beleuchtet. „Per l'VIII centenario dello Studio Bolognese" lautet der Titel des stattlichen Heftes, der im Stile gotischer Miniaturen gehalten und von einer gleichfalls farbigen Darstellung des unter einem Baldachin studirenden Rechtslehrers Irnerius begleitet ist. Außer den trefflichen Holzschnittporträts, die sich über die gesamte Zeit der Universität erstrecken — wir erwähnen nur die Bildnisse des Accorso da Bagnolo, Zanotti, Aldovrandi, Malpighi, der gelehrten Frauen Laura Bassi, Gaetana Agnesi, und Clotilda Tambroni, unter den Lebenden den derzeitigen Rektor Giovanni Capellini, Aurelio Saffi, Augusto Murri und den gefeierten Lyriker und Litterarhistoriker Giosuè Carducci — sind von hervorragendem kulturhistorischen Interesse zwei Abbildungen aus den Akten der deutschen Nation, die bekanntlich im vorigen Jahre von Friedländer und Malagola veröffentlicht wurden, die Reproduktionen von Miniaturen aus den sogen. „Insignia", jenen im Bologneser Staatsarchiv aufbewahrten Pergamenttafeln, auf denen die wichtigsten Ereignisse in Wissenschaft und Politik verzeichnet wurden, ferner ein prächtiger großer Farbendruck, der eine anatomische Vorlesung im 18. Jahrhundert veranschaulicht. Unter den zahlreichen Holzschnitten, die kunstgeschichtlich wichtiges Material darbieten, nennen wir die Ansichten des Universitätsgebäudes, den Hof und den schönen Portikus des Archiginnasio, die Piazza Galileo mit den Grabdenkmälern des Egidio Foscherari und Rolandino Passagerio, den Hof des Museo Civico und die Reliefs der dozirenden Professoren ebendaselbst, die unseres Wissens hier zum erstenmale vollständig gesammelt sind, sowie das Grabmal des 1477 verstorbenen Rechtsgelehrten Alessandro Tartagni, das, von dem Florentiner Francesco di Simone herrührend, sich den besten Denkmälern der Frührenaissance in Sta. Croce und anderen Florentiner Kirchen anreiht.

Nekrologe.

x.— **Henri de Braekeleer**, der berühmte Antwerpener Maler, ist am 21. Juli gestorben. Er war mit Jean Stobbaerts, dem bekannten Tiermaler, der letzte Meister der älteren Antwerpener Schule. Im Jahre 1830 geboren, hatte Henri zuerst seinen Vater Ferdinand de Braekeleer, den letzten liebenswürdigen Schilderer vlämischer Kirmessen und Wirtshausscenen, zum Lehrer und trat dann in ein engeres Verhältnis zu Hendrik Leys, dem Schwager seines Vaters, der auf seine Entwickelung von großem Einfluß war und ihn auf Rembrandt führte. Seine eifrigen Studien und seine scharfe Beobachtung der Natur gaben ihm bald eine feste Richtung. Sein Bild „Der Schuster", das er 1862 in Gent ausstellte, erregte bereits die Aufmerksamkeit und Anerkennung von Kunstfreunden und Kritikern in hohem Grade. Ihm folgte 1863 zu Brüssel „Die Schneiderwerkstatt", die bereits den Meister in seiner ganzen liebenswürdigen und naturwahren Eigenart zeigte. 1864 finden wir Braekeleer auf der Antwerpener Ausstellung mit einem „Blumengarten", 1866 mit dem „Innern einer Kirche" und 1869 mit einer „Spinnerin" in Brüssel wieder. — Auf diese Gemälde folgten in den siebziger Jahren, teils in Brüssel, teils in Antwerpen, „Der Vorleser", „Die Unterrichtsstunde", „Das Fest der Großmutter", „Die Rückkehr des Seemanns" und 1878 auf der Pariser Ausstellung „Der Mann am Fenster". In allen diesen Werken Braekeleers zeigt sich seine peinliche Sauberkeit in der Ausführung, der Fleiß seines Pinsels, wie das eifrigste Studium der alten, großen Niederländer. Er ist ihr eifriger Schüler, aber kein geistloser Nachbeter, sondern ein feinsinniger Meister voll Gründlichkeit und Originalität, wie sein Vater.

x.— **Frank Holl** ist kürzlich im Alter von 44 Jahren verstorben. Die englische Kunst erleidet durch den Tod dieses geschätzten Porträtmalers einen schweren Verlust. — Von Holls bedeutendsten Porträts seien erwähnt das des Lord Spencer und das Gladstone's —, das diesem von seinen Freunde kürzlich zur goldenen Hochzeit geschenkt wurde.

S. M. **J. Roed †.** Am 8. August starb in Kopenhagen einer der ältesten und angesehensten dänischen Künstler, der Maler Jörgen Roed. Er wurde am 13. Januar 1808 geboren, trat als vierzehnjähriger Knabe in die Akademie zu Kopenhagen und fing gleichzeitig an im Atelier seines ausgezeichneten Lehrers C. W. Eckersberg zu arbeiten. Von 1824 an beteiligte er sich regelmäßig an den Ausstellungen in seiner Heimat und erwarb sich bald einen geachteten Namen als Genre- und Porträtmaler; später führte er eine größere Zahl von kirchlichen Gemälden aus. Von 1839—42 besuchte er zum erstenmal Italien, wo er besonders seine Studien von Architektur und Landschaften malte; 1862—85 war er Professor an der Kunstakademie zu Kopenhagen. Ein sehr genialer Künstler war Roed keineswegs; seine Arbeiten zeichnen sich besonders durch ungemein tüchtige Formgebung aus, und als Porträtmaler hat er oftmals Treffliches geleistet.

Ausgrabungen und Funde.

** **Über die Auffindung eines römischen Amphitheaters in der Nähe von Wien** berichten die dortigen Blätter Folgendes: Mit Ungeduld erwartete man diesmal den Augenblick, wo die Feldfrucht nächst Deutsch-Altenburg eingeheimst und den geplanten Grabungen nicht mehr hinderlich sein würde. Es hatte sich dem Leiter der Ausgrabungen in Carnuntum, Baurat Professor Alois Hauser, die Vermutung aufgedrängt, daß man auf der Arena zwischen der Nordostecke des Lagers und Deutsch-Altenburg auf ein römisches Amphitheater stoßen werde. Diese Vermutung hat sich nunmehr, da der Spaten an jener Stelle angesetzt wurde, vollkommen bestätigt. Die bisherigen Grabungen, welche mit großem Eifer fortgesetzt werden, haben ein überraschendes Resultat ergeben. Man stieß auf solide, gut erhaltene Mauern, welche sich alsbald als die elliptische Außen- und Innenmauer der amphitheatralischen Sitzreihen und weiter als die verbindenden Radialmauern präsentirten. Ebenso konnte man die eigentliche Arena bloßlegen, deren Pflaster noch im besten Zustande ist. Gleichzeitig wurde die an der Arena vorbeigehende, aus dem Lager kommende römische Straße gefunden. Es ist dies

das einzige römische Amphitheater, welches bisher auf österreichischem Boden diesseits der Alpen gefunden wurde. Auf die Umfassungsmauer stieß man bereits 4 bis 5 Zoll unter der Erdoberfläche, auf welcher trotz des geringen Zwischenraumes Frucht angebaut war und auch gedieh. Nur zeigte die Farbe der noch unreifen Frucht an jenen Stellen, wo die Mauern liefen, eine merkliche Abweichung für den scharfen Beobachter. Dieser Umstand führte eben zu der interessanten Entdeckung. Auf der Fläche erblickte man nämlich eines Tages den Grundriß des vergrabenen Theaters förmlich in das Getreide gezeichnet. Dazu entdeckte man, einmal aufmerksam gemacht, daß die Fläche sich nach der Mitte hin terrassenförmig senke und die Mitte selbst die Form einer Mulde annehme. Nunmehr wird das ganze Theater bloßgelegt werden.

Kunsthistorisches.

H. **Hans Asper** galt bekanntlich bisher nur als Porträtmaler und Zeichner. Seine längst verschwundenen Malereien an Häuserfassaden oder seine durch Rudolph Meyers Radirungen in Maurers Helvetia sancta wiedergegebenen religiösen Entwürfe ließen ihn kaum auf einem anderen Felde beurteilen. Um so willkommener ist die wiedererlangte Kenntnis von einem Belege seiner Thätigkeit für die Historienmalerei, der in einem mit dem Monogramme des Meisters bezeichneten Bilde: „Opferung der heil. drei Könige“, besteht. Dieses auf Leinwand gemalte größere Werk, 2,69 m hoch und 1,55 m breit, diente einer Seitenkapelle des Konstanzer Münsters zur Zierde und wurde in Würdigung seines Wertes von der Stiftskommission dem Gemälderestaurateur Herrn A. Sesar in Augsburg zur sichernden Wiederherstellung übergeben. Asper erscheint hier mit so geübter Hand auch für größere ganze Figuren, sowie für landschaftlichen Hintergrund, daß auf zahlreichere Leistungen von ihm dieser Art geschlossen werden darf. Aber sein lasurartiger Farbenauftrag, der schädlichen Einflüssen weniger Widerstand als ein pastoser entgegensetzen konnte, mag den frühzeitigen Verfall von vielen seiner Werke erklären. Asper zeigt sich auf diesem Bilde, fast mehr wie andere Zeitgenossen, als Repräsentant der großen Schwankungen seiner Kunstepoche. In einigen Teilen schließt er sich noch dem kindlich naiven, bis zum Kleinsten gewissenhaften Vortrage der älteren Schulen an. Eine in Wolken schwebende Engelgruppe erinnert sehr an solche von Altdorfer. Ebenso traditionell nach früherer Anschauung ist die zierliche Haltung von einem der Könige, der, von einem prachtvollen Damastmantel umhüllt, auf einem Teppiche steht, nach dessen stilvollem Muster manchem Textilsammler der Mund wässern möchte. Die stereotypen Baumformen und die von ferne der Handlung lauschenden Personen sind noch ganz der früheren Zeit entlehnt. Allein bei der freieren Behandlung des über Maria's Stuhl gebeugten heil. Josephs und des nahezu dekorativ hingeschriebenen Oberkleides der göttlichen Mutter, könnte man auf den ersten Anblick beinahe einen Meister aus viel späteren Jahrzehnten vermuten. Nur durch den Eindruck der ganzen Komposition und der wohlthuenden frommen Innigkeit, mit der Asper seine Hauptfiguren vergeistigte, tritt er als ein Meister hervor, den noch die gemütvolle anspruchslose Hingabe an das Schaffen, trotz dem raschen Hereindrängen fremder Vorbilder, wie seine altdeutschen Vorfahren erfüllte.

Konkurrenzen.

y. — **Der römische Preis der Antwerpener Akademie**, 21 000 Frank betragend, und im laufenden Jahre für eine Bildhauerarbeit bestimmt, ist dem Bildhauer Julius Lagae zuerteilt worden. Die Aufgabe bestand in der Modellirung einer Statue des Säemanns auf Grund der biblischen Parabel. Die Zuerteilung erfolgte durch einstimmigen Beschluß des Preisgerichts. Lagae ist in Roulers (Westflandern) als Sohn wenig begüterter Eltern geboren und hat seine Schule unter dem Bildhauer J. Lambeaux in Brüssel gemacht. Bereits vor drei Jahren gewann er mit einer Statue „Abel“ bei dem von einer Privatstiftung (Concours Godecharle) organisirten regelmäßig wiederkehrenden Wettbewerb den zweiten Preis. Von Lagae sind auch die Bronzebüsten der am Congo gestorbenen Brüder van de Velde gefertigt, deren Einweihung am 22. Juli d. J. in Gent, der Vaterstadt der beiden Van de Velde, in festlicher Weise erfolgt ist. Auch hat Lagae eines der letzten Modelle zu der dem Erfinder des Forceps, Palfyn, in Courtrai zu errichtenden Statue geliefert. — Den zweiten Preis bei der Antwerpener Konkurrenz erlangte Gustave van Hove aus Wetteren, ein Zögling der Akademie der schönen Künste in Brüssel.

y.— **Der Wettbewerb um den römischen Preis der Pariser Akademie** hat heuer kein sonderlich erfreuliches Ergebnis gehabt, und es scheint fast, als ob die ganze Einrichtung mit dem Geiste der Zeit nicht mehr im Einklange stehe. Von der Zuerteilung des ersten Preises für Malerei mußten die Akademiker Abstand nehmen, da die Preisaufgabe (Begegnung zwischen Odysseus und Nausikaa) keine sich über das Mittelmaß erhebende Lösung gefunden hatte. Der zweite Preis wurde der verhältnismäßig besten Leistung zuerkannt, als deren Urheber sich ein Schüler Cabanels, Louis Eliot mit Namen, ergab. — Die Abteilung für Bildhauerkunst hatte einen besseren Stand und erteilte den ersten Preis dem Bildhauer Joseph Convers, einem Zöglinge von Cavalier und Aimé Millet, den zweiten Preis einem anderen Schüler Cavaliers, Heinrich Thenissen aus Anzin; den dritten erhielt Hippolyt Lefebvre aus Lille, ebenfalls ein Schüler Cavaliers. Die Aufgabe war, Orestes am Grabe Agamemnons darzustellen. — Der Wettbewerb für Kupferstich brachte dem Stecher Heinrich Leriche aus Grenoble den ersten Preis. Die beiden anderen Preise fielen Eugen Maria Chiquet und Alphons Deturck zu — Von den konkurrirenden Architekten wurden ausgezeichnet Albert Touraine mit dem ersten, Heinrich Sortais und Franz Huguet mit den beiden zweiten Preisen.

Das Preisgericht der Münchener internationalen Kunstausstellung hat 18 Medaillen erster und 57 Medaillen zweiter Klasse verteilt. Von den ersteren entfielen nur 6 auf deutsche, 2 auf östreichisch-ungarische und 1 auf Schweizer Maler. Von den Medaillen zweiter Klasse entfielen auf Deutschland 24, Frankreich 2, Italien 6, Amerika 3, Holland 4, Spanien 3, Belgien 3, Schweden-Norwegen 2, England 2. Von deutschen Künstlern erhielten die erste Medaille die Maler O. Achenbach, v. Bochmann, Fr. A. von Kaulbach, Paul Meyerheim, Gustav Schönleber, Zügel. Von österreichischen Künstlern wurden mit der ersten Medaille prämiirt die Maler v. Angeli und Jul. Benczur, von Schweizern Böcklin. Unter den Bildhauern wurde mit der ersten Medaille nur Jos. Myslbeck, von den Stechern nur C. Köpping ausgezeichnet. Deutsche, mit der zweiten Medaille prämiirte Maler sind: Ferd. Brütt, Gilbert v. Canal, Eugen Dücker, Wilh. Dürr, Walter Firle, Hugo v. Habermann, Rob. Haug, Hans Hermann, Lud. Herterich, Ernst Hildebrand, L. Graf v. Kalckreuth, Frdr. Kallmorgen, Fr. Keller, G. Kuehl, M. Liebermann, P. P. Müller, Carl Ludwig, Gg. Oeder, Bruno Piglhein, R. v. Poschinger, W. Scimanowski, Fr. v. Uhde, L. Willroider, M. Thedy. Von österreichischen Künstlern erhielten die zweite Medaille nur 6 Maler und zwar Wilh. Bernatzik, A. Hirschl, Em. Lischka, Eug. Blaas, Leo Horovitz, A. Bihary. An Schweizer Künstler wurde keine Medaille gegeben. Für hervorragende Leistungen auf dem Gebiete der Plastik wurden mit der zweiten Medaille prämiirt: A. Hildebrand, Jos. Kopf, Ernst Wägener, Joh Hirt, W. Schott, Anton Scharff, Arthur Straßer. Der Kupferstecher E. M. Geyger und die Architekten Alb. Schmidt, Fr. Thiersch, Heinrich Seeling erhielten ebenfalls die zweite Medaille.

Personalnachrichten.

⁂ **Der Direktor der Münchener Kunstakademie F. A. v. Kaulbach** hat dem Prinzregenten Luitpold von Bayern sein Entlassungsgesuch eingereicht, welches er damit motivirt, daß die mit der Direktorstelle verbundenen Amtsgeschäfte ihn in seiner eigenen künstlerischen Thätigkeit beeinträchtigen.

Kunst- und Gewerbevereine.

S. **Archäologische Gesellschaft in Berlin.** Juli-Sitzung. An die Vorlage der eingegangenen Schriften schloß Herr

Conze die Mitteilung, daß die Direktion des Wiener archäologisch-epigraphischen Seminars von diesem Jahre an die „archäologischen Vorlegeblätter“ auch im Buchhandel zugänglich machen würde. Etwa zwei Drittel der Tafeln eines jeden Jahresheftes sollen den Werken der Vasenmaler, welche mit ihrem Namen zeichneten, gewidmet werden, das andere Drittel Unterlagen zur Behandlung kritischer und exegetischer Probleme bieten. Die als Probe vorgelegten drei ersten Tafeln des Jahresheftes 1888 enthielten die Arbeiten der ältesten mit Namen zeichnenden Vasenmaler und eine neue Ausgabe der Françoisvase. Da es vielfach als Uebelstand empfunden worden sei, daß zumal die Vasenmalerwerke nicht allgemeiner wissenschaftlicher Benutzung auch außerhalb der Universitäten zugänglich seien, hoffte der Vortragende, daß genügende Teilnahme dem neuen Unternehmen entgegenkommen werde. — Herr Theodor Schreiber aus Leipzig, als Gast anwesend, sprach über alexandrinische Kunst. Nach einem Hinweise auf die stattliche Reihe alexandrinischer Architekten, auf die Eigenart alexandrinischer Malerei, auf die Hoffeste, die Gelegenheitsbauten und Kultstiftungen der Ptolemäer, welche auch an die Plastik bedeutende Anforderungen stellten, ging der Vortragende zunächst auf die Baugeschichte von Alexandria ein, einer Gründung, welche zum erstenmal alle Aufgaben einer einheitlich angelegten, den neuen Bedürfnissen hellenischen Lebens dienenden Großstadt zu befriedigen hatte. Er verweilte insbesondere bei den für die Folgezeit vorbildlich gewordenen Anlagen und Bauten, den regelmäßigen Straßenzügen, den unterirdischen Wasserleitungen (den ersten Kreuzgewölben der griechisch-römischen Kunst), den Königspaläst en, dem später im Trajansforum nachgeahmten Sarapeion, dem Stockwerkbau des Leuchtturmes Pharos und den ptolemäischen Königsstraßen durch die arabisch-ägyptische Wüste. Sodann ging er auf die bildende Kunst über und legte Erzeugnisse ihrer verschiedenen Zweige (Glasmalerei, Glyptik, Keramik, Plastik) in zahlreichen Abbildungen vor, welche die charakteristischsten Richtungen derselben vor Augen führten. Ein ganz neues Moment wird durch die alexandrinische Kunst in dem extremen Realismus zur Geltung gebracht, der Momentbilder aus dem Alltagsleben den idealen Stoffen der älteren Kunst vorzieht. — Herr Wilcken besprach eine kürzlich in Syene gefundene griechische Inschrift, welche bisher nicht genügend publizirt und in den meisten Punkten mißverständlich aufgefaßt ist. Es ist eine Stele, von welcher nur das Mittelstück, nicht ganz ein Drittel erhalten ist. Die 75 Zeilen lange Inschrift steht unter einem Relief und enthält gewisse Privilegien, die den Priestern und dem Tempel des Hauptgottes der Syene gegenüberliegenden Insel Elephantine von den regierenden Königen Kleopatra III. und ihrem Sohn Ptolemäus X. verliehen worden waren. Der Stein gehört, wie der Vortragende im Gegensatz zu den Herausgebern nachwies, ins zweite Jahr dieser Regierung d. i. $^{116}/_{115}$ v. Chr. — Herr Robert legte vor eine aus Etrurien stammende antike Wage derselben Art, wie die Annali 1869 veröffentlichte, jedoch mit größerer Skala und reicherer künstlerischer Ausstattung; ferner die Photographie eines durch Darstellung einer antiken Hebemaschine bemerkenswerten Friesfragmentes aus Terracina; endlich die Zeichnung eines Sarkophages in Barile, dessen eine Figur im Gesichtstypus Verwandtschaft mit dem eleusinischen Jünglingskopf zeigt, in welchem man den Eubuleus des Praxiteles hat erkennen wollen. — Zum Schluß berichtete Herr Herrmann unter Vorlage zahlreicher Abbildungen über Ausgrabungen auf Cypern bei dem an der Westküste gelegenenen Dorfe Polis tis Chrysoku, wo im Altertum Marion, später Asinoe lag, und ging namentlich auf eine bisher nur in vereinzelten Exemplaren bekannte, hier zuerst in reicher Mannigfaltigkeit auftretende Klasse von hohen bauchigen Krügen ein, welche gegenüber dem Henkel eine kleine weibliche Statuette zeigen, die eine als Ausguß dienende Kanne hält. Der Vortragende verfolgte die Entwickelung dieses eigentümlichen Typus von den mit den Fingern roh zusammengekneteten Einzelfiguren an bis zu den mit großer Feinheit und künstlerischem Takte ausgeführten Gruppen, welche in der Regel Eros mit einem Mädchen zeigen und in welchen das alte Motiv zu seiner reichsten Entfaltung und schönsten Blüte gelangt ist.

Sammlungen und Ausstellungen.

x.— **Aus Düsseldorf.** Die am 12. August eröffnete historische Ausstellung, welche zum fünfhundertjährigen Gedächtnis der Erhebung Düsseldorfs zur Stadt veranstaltet wurde, rollt ein höchst interessantes Bild deutschen Kulturlebens auf. Im Anschluß daran ist eine Sammlung von Gemälden älterer Düsseldorfer Meister ausgestellt. Den eifrigen Bemühungen des Geschäftsführers der Kunsthalle, Maler Hempel, ist es gelungen, sehr wertvolle und für die Düsseldorfer Kunstschule kennzeichnende Werke in dieser Sammlung zu vereinen. Wir nennen in erster Linie das Bildnis Immermanns von Schadow, ferner W. Sohns „Konsultation beim Rechtsanwalt“ und zwei Bildnisse desselben Meisters, ferner religiöse Bilder von Deger, Ittenbach, Mücke und Hübner, Geselschaps „Auffindung der Leiche Gustav Adolfs“, eine für die Düsseldorfer Galerie angekaufte Landschaft von Lessing, Camphausens „Fahrt Napoleons III. zu Kaiser Wilhelm nach der Schlacht bei Sedan“, Bendemanns „Trauernde Juden“ in Babylon aus dem Kölner Museum u. s. w. Verschiedene Landschaften von A. u. O. Achenbach, ferner Bilder von Salentin, Hasenclever, A. u. O. Rethel, Christian Böttcher, Weber und endlich L. Knaus gewähren einen Überblick über die Bestrebungen der Düsseldorfer Schule von der Mitte des Jahrhunderts bis zur jüngsten Zeit. Es steht zu erwarten, daß diese historische Kunstausstellung demnächst noch einigen Zuwachs aus Privatgalerien erhält.

* **Die Sammlung des bekannten Silberarbeiters J. C. Klinkosch,** welcher am 8. Juni in Wien verstorben ist, kommt im nächsten Frühjahr dort zur Versteigerung. Der Nachlaß umfaßt sowohl wertvolle alte, als auch einige moderne Gemälde, Antiquitäten, Handzeichnungen und Kupferstiche. Klinkosch sammelte etwa vier bis fünf Dezennien hindurch mit Eifer und Verständnis und bereicherte seinen Besitz namentlich durch den Ankauf der kostbaren Drexlerschen Sammlung, zu deren früherem Bestand u. a. die meisten alten Bilder und Handzeichnungen gehören. Wir nennen von den Gemälden die einstmals im k. k. Hofbesitz gewesenen „Fünf Sinne“ von Jan Brueghel, von den Zeichnungen speziell die Blätter von Rembrandt, von den Antiquitäten besonders eine Anzahl von Silberarbeiten u. dergl., welche der Verstorbene wohl vorzugsweise mit Rücksicht auf ihre Verwendbarkeit für die Zwecke seiner Werkstätte gesammelt hatte. Ein ausführlicher illustrirter Katalog wird für Anfang nächsten Jahres vorbereitet.

Rr. **In Auteuil** ist in den ersten Tagen des Juli das vom Inspektor der schönen Künste Armand Renaud eingerichtete Museum eröffnet worden, das als ein Anhang des Carnavalet-Museums zu betrachten ist. Es enthält zahlreiche Denkmäler und Bildsäulen französischer und fremder Regenten, als z. B. die Franz' I. und Ludwigs XIV., die früher die Fassade des alten Stadthauses schmückten, ferner die Bildsäule der Kaiserin Josephine, die Büsten Napoleons I., Ludwigs XVIII. u. s. w. Das neue Museum hat vor allem die Aufgabe, die Skizzen und Modelle der von der Stadt Paris bestellten oder für den Wettbewerb ausgeschriebenen Werke der bildenden Künste aufzunehmen. So findet man dort die Skizzen von Gemälden aus dem alten Stadthause, Delacroix' „Erymanthischen Eber“, Zeichnungen von Lehmann, Studien von L. Coignet, die Zeichnungen Bonnats zu seinem „Christus“ im Justizpalast u. s. w. Schon jetzt ist aber der Raum des neuen Museums so beschränkt, daß nicht alles aufgestellt werden kann, weshalb bereits von einem Anbau die Rede ist.

Vermischte Nachrichten.

Die Enthüllung des Leipziger Siegesdenkmals (vergl. Kunstchronik No. 40, Sp. 645) fand programmgemäß unter Beteiligung des Königspaares von Sachsen des Feldmarschalls Grafen von Moltke und zahlreicher hoher Ehrengäste am 18. August statt. Das auf dem durch das alte Rathaus und verschiedene Barockbauten malerisch gestalteten Marktplatze sich erhebende Denkmal ist von prächtiger Wirkung, obwohl die Gesamtform desselben es unmöglich macht, das Ganze in seiner Bedeutung mit einem Blicke zu umfassen. Man muß um das Denkmal herum-

gehen und die prächtigen Reiterfiguren jede für sich betrachten, um der Feinheit der Charakteristik inne zu werden, die das Werk Siemerings auszeichnet. Auf jeden Fall kann die Stadt Leipzig stolz sein auf diese großartige Kunstschöpfung, welche dem Kunstsinne und der Opferfreudigkeit der Bürgerschaft das schönste Zeugnis ausstellt. Die Gesamtkosten des Denkmals stellen sich dem Vernehmen nach auf mehr als eine halbe Million Mark.

—z. **Auf der Münchener internationalen Ausstellung** sind nach einer Mitteilung der „Neuesten Nachrichten" bereits Anfang August für mehr als 600000 Mark Kunstwerke verkauft worden. Die Nachfrage ist fortgesetzt so groß und es schweben so viele Verkaufsunterhandlungen, daß die Annahme gerechtfertigt erscheint, die Verkaufssumme werde sich bis zum Ende der Ausstellung auf eine Million Mark steigern. Im Pariser Salon wird jährlich im Durchschnitt nur für etwa 200000 Frank angekauft, in Berlin erreichten die Ankäufe im vorigen Jahre nur 185000 Mark.

Die Anton-Springer-Stiftung für jüngere Kunsthistoriker, die in Leipzig, Bonn oder Straßburg studirt haben, gelangt im November d. J. mit 1125 Mark zur Vergebung. Bewerber haben sich beim Sekretär der Kgl. Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften zu melden.

*** **Prof. Ferdinand Keller** in Karlsruhe hat die ihm auf der internationalen Kunstausstellung zu München für sein Gemälde „Kaiser Wilhelm, der siegreiche Gründer des deutschen Reiches" zuerkannte Medaille zweiter Klasse abgelehnt.

* **Die königl. Hofglasmalereianstalt von Fr. X. Zettler** in München hat nach dem Karton von Richard Paul ein Rundglasgemälde vollendet und in ihrem Ausstellungssaal zur öffentlichen Besichtigung gebracht, welches in künstlerischer und in technischer Beziehung Aufsehen macht. Das „Alleluja" betitelte Bild stellt „die heilige Musik in ihrer mächtigsten Entfaltung und in ihrem höchsten Aufschwunge" dar. Eine Hauptfigur der Komposition ist die heil. Cäcilia, welche auf der Orgel den Schlußakkord anschlägt zu dem himmlischen Konzert der sie umgebenden Engelschöre. Die Ausführung des Glasgemäldes rührt von Franz Zettler d. j. her.

Vom Kunstmarkt.

Frankfurter Kunstauktion. Rud. Bangel versteigert am 1. u. 2. Oktober die Kollektion Simonis aus Straßburg. Den Grundstock derselben bildete ein Teil der Sammlung Mayno, eines nach Straßburg eingewanderten Italieners, dessen Kunstsinn und Geschmack im Elsaß wohlbekannt waren. Die Sammlung enthält u. a. Bilder von Chaperon, J. G. Cuyp, Dietrich, A. J. Duck, Elzheimer, de Fontenay, van Goyen, Hamilton, de Heem, Holbein, van der Meer d. j., Mignard, Molyn, de Moor, Palamedes, Savery, Seghers, Dirk Stoop, Terburgh, Vinckeboons, J. R. Vries, Wynants, auch moderne Meister von Bedeutung sind dabei.

x. — **Leipziger Kunstauktion.** Wie wir hören, gelangt die kostbare Kupferstichsammlung des im vorigen Jahre zu Regensburg verstorbenen feinen Kunstkenners, Herrn Alfred Coppenrath, auf Wunsch des Verstorbenen durch das Kunstauktionsinstitut von C. G. Börner in Leipzig zur Versteigerung.

x. — **Auktion Londesborough.** Am 11. Juli wurde in London die Versteigerung der bedeutenden Waffensammlung des Grafen Londesborough beendet, die, obwohl der Sammeleifer für Waffen weniger rege und die Zahl der Liebhaber eine beschränkte ist, den immerhin stattlichen Gesamterlös von 26646 £ (532920 M.) erbrachte. Unter den Käufern erwarben Fr. Spitzer (Paris) S. Bourgeois (Köln) und Whitehead (vom South Kensington Museum) die wertvollsten Stücke, von denen wir im Nachfolgenden einige hervorheben. — Ein Kinnschurz mit den Initialen F. S. V. wurde mit 651 £, ein Streithammer Eduards IV. mit 147 £ bezahlt. Ein Prachtstück der ehemaligen Sammlung Walpole in Strawberry Hill, ein Rundschild mit zahlreichen Reliefsfiguren und Ornamenten, in der Mitte die Darstellung des Perseus und der Andromeda, um diese die Götter des Olymps auf vier Medaillons, von Arabesken, fliegenden Genien und Siegestrophäen umgeben, ging für 451 £ in den Besitz Fr. Spitzers über. — Ein nicht minder interessantes Stück war ein reich mit Gold damaszirter Dolch (angeblich aus dem Besitze Heinrichs VIII.), auf dessen einer Seite die Belagerung von Boulogne im Jahre 1513 dargestellt ist, während die andere die Inschrift trägt:

> Henrici Octavi letare, Bolonia, ductu,
> Purpureis turres conspicienda rosis,
> Jam tracta jacent male olentia lilia, pulsus
> Gallus, et invicta regnat in arce leo:
> Sic tibi nec virtus deerit nec gratia formae
> Cum leo tutela, cum rosa sit decori.

Eine Abbildung dieser Klinge, die von S. Spitzer mit 131 £ bezahlt wurde, befindet sich in Fairholt: Miscellanea graphica, S. 27, Fig. 1. Von anderen Waffenstücken brachte eine Armbrust von 1572, aus der Sammlung Bernal stammend, mit reichen Einlagen geschmückt, 120 £, eine Rüstung, zwar unvollständig, aber schön ciselirt, mit der Darstellung der Verkündigung, zwei Heiligenfiguren und Ornamenten 278 £. — Zum Schlusse erwähnen wir noch einen prachtvollen deutschen Degen (262 £), auf der einen Seite mit der Inschrift Heinrich Dinger me fecit, auf der anderen Heinrich Dinger Solingen, nebst der Marke des Waffenschmiedes, einem Anker, der von einem Doppelkreuz überragt wird.

Berichtigung.

In der Kunstchronik d. J. Sp. 639, Z. 8 v. u. lies: Attinghausens.

Zeitschriften.

Christliches Kunstblatt. No. 7 u. 8.

Verein für christl. Kunst in der evangel. Kirche Württembergs. — Ein neuer Abendmahlskelch in romanischem Stil. — Die Pfannschmidt-Ausstellung in Berlin. — Der Dombau in Berlin. — Luca Signorelli. Von K. Brun. — Die Pfannschmidt-Ausstellung in Berlin. — Die Preisbewerbung zur Friedenskirche in Stuttgart.

Revue des arts décoratifs. Nr. 12.

L'exposition de Copenhague. — Étude sur la manufacture des Gobelins, les modèles. Von M. Gerspach. (Mit Abbild.) — L'emploi et la fabrication des statuettes de terre cuite dans l'antiquité. Von M Pottier. — La chinoiserie en France au XVIIIe siècle. Von L. Bénédite. (Mit Abbild.) — Beilagen: Tapis velouté de la Perse à rehauts d'argent. — Lampes et bouteille arabes en verre incolore, décoré en or et émaux. — Grand salon décoré de boiseries sculptées, époque Louis XVI.

Illustrirte Schreiner-Zeitung. V. 11. Taf. 41—44.

Schmuckkassette mit Konsoltisch in Boulearbeit. — Zwei Vorplatzbänke. — Schreibpult mit Aufsatz. — Zwei Seiten eines Thürflügels, Italien 16. Jahrh. — Text: Von der Kunstgewerbeausstellung in München.

L'Art. Nr. 581 u. 582.

Les archives de la chalcographie du Louvre. Von Henry de Chennevières. — Rue Trompette, no. 6., à St. Germain en Laye. Von L. Gauchez. — Scarron. Von A. de Buisseret. (Mit Abbild.) — Les Artistes célèbres. (Mit Abbild.) — Bilderbeilagen: Porträt Louis XV. Radirung nach dem Gemälde von G. Jacquet. Panneau décoratif.

Kölner Bau- und Kunstgewerbezeitung. Nr. 13.

Die deutsch-nationale Kunstgewerbeausstellung zu München. (Mit 2 Lichtdrucktaf.) — Die Oefen im Schlosse zu Brühl. (Mit 2 Lichtdrucktaf.). — Chorstuhl und Sakramentshäuschen in St. Gereon zu Köln. (Mit 2 Lichtdrucktaf.)

Blätter für Kunstgewerbe. Heft 7.

Kunstgewerbe an der Riviera. Von B. Bucher. — Der Fondaco dei Tedeschi. — Sammeln und Sammlungen. — Abbildungen: Monstranzuhr des 17. Jahrhunderts. — Schränkchen von Nussholz. Von J. Reschenhofer. — Essbesteck in Silber, französ. Arbeit des 17. Jahrhunderts. — Hängelampe. Von Helmessen. — Pastorale des 13. Jahrhunderts. — Pectorale.

Gazette des Beaux-Arts. August.

Les livres à gravures sur bois publiés à Ferrare. Von G. Gruyer. (Mit Abbild.) — François Rude. Von L. de Fourcaud. — Les anciens vases de pharmacie des hôpitaux et hospices de Paris. Von E. Garnier. (Mit Abbild.) — Salon de 1888. Von A. Michel. — Le legs de Mme de Sommariva. Von H. de Chennevières. — Le vicomte Both de Tauzia. Von Ch. Ephrussi. — Heliogravuren, Radirungen: Monument du général Cavaignac. Von F. Rude. — Baigneuse. Von J.-B. Lemoyne, — Enlèvement de Psyché. Von Prud'hon.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von August Pries in Leipzig.

23. Jahrgang. 1887/88.

Kunstchronik

Nr. 43. 6. September.

Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

Herausgeber:

Carl v. Lützow und Arthur Pabst

Wien, Theresianumgasse 25. Köln, Flandrische Straße 14.

Expedition:

Leipzig: E. A. Seemann, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. Kühl, Jägerstr. 73.

Die Kunstchronik erscheint von Oktober bis Ende Juni wöchentlich, im Juli, August und September nur aller 14 Tage und kostet in Verbindung mit dem Kunstgewerbeblatt halbjährlich 6 Mark, ohne dasselbe ganzjährlich 8 Mark. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler in Leipzig, Wien, Berlin, München u. s. w. an.

No. 44 der Kunstchronik erscheint am 20. September.

Londoner Ausstellungen.

Das Wiener „Fremden-Blatt“ bringt nachstehenden Bericht über die Neuigkeiten der diesjährigen Londoner Sommersaison:

„Was London alljährlich während der Season an Kunstausstellungen aufzuweisen hat, findet sich in einigen bekannten Straßen des Westends beisammen, in Pall Mall, Piccadilly und Bond Street. In der erstgenannten Straße befindet sich die Royal Society der Aquarellmaler, in Piccadilly die bekannte Royal Academy, der Palast der englischen Malerakademie, und in Bond Street die Grosvenor Gallery, das Ausstellungslokal der „wilden“ englischen Maler, die mit dem Zunft- und Zopfwesen der Akademiker nichts gemein haben wollen. Rings um diese drei großen Ausstellungen giebt es eine Menge kleinerer. Jeder Bilderhändler hat seine eigene Galerie, in welcher alljährlich die Werke eines besonderen Meisters ausgestellt werden, und in jedem zweiten Hause der Bond Street giebt es größere Räume, für temporäre Bilderausstellungen bestimmte Bilderhotels, die in der einen Saison Gustav Doré, in der nächsten Meissonier, in einer anderen Munkaczy beherbergen. In Frankfurt a. M. oder Karlsruhe oder Hannover würde eine derartige Straße als Sitz der schönen Künste gewiß den Namen „Musenstraße“ oder „Corneliusgasse“ führen, aber die Engländer sind praktischer. Sie nennen das Kind beim rechten Namen, sie gehen der Sache auf den Grund, und da konnten sie in der That keine passendere Bezeichnung für diesen Sitz englischer Malerkunst finden als „Bond Street“, „Pfandbriefstraße“. Der Name riecht zwar nach Börse, nach Wechselstuben u. dergl., aber, Gott der Gerechte, was sind denn diese Winkelausstellungen anders als Wechselstuben? Irgend ein Impresario erwirbt von einem berühmten Maler um schweres Geld das Recht, einige seiner Bilder auszustellen, er drapirt sie dann in einem dunklen Saal mit rotem Tuch, läßt elektrisches Licht auf sie fallen, und rechnet dem schaulustigen Publikum einen Schilling per Person Eintrittsgeld. Derlei Ausstellungen giebt es augenblicklich in London einige Dutzend, alle in Bond Street, Piccadilly und Pall Mall. Hier steht in großen Lettern angeschrieben: „Große Munkaczy-Ausstellung, Eintrittspreis 1 Schilling“ — nebenan „Die Meisterwerke Meissoniers“ und einige Häuser weiter: „Alma Tadema-Galerie“. — In den Straßen aber promeniren im Gänsemarsch hintereinander Dutzende zerlumpter Gesellen, wahre Hungerleider, die auf Brust und Rücken große Holztafeln tragen, auf welchen schreiende Annoncen das Publikum auf die Kunstgenüsse der Bond Street aufmerksam machen. „Nur hereinspaziert, meine Herrschaften, es kostet nur einen Schilling!“ — der reine Wurstelprater der Malerkunst.

Warum Alma Tadema, Munkaczy, Meissonier und andere Pinselhelden ihre Bilder nicht in der Akademie ausstellen? Weil die Kunst nach Brot geht. Weil Bilderhändler und Spekulanten den Künstlern große Summen für die leihweise Überlassung ihrer Bilder zu Ausstellungszwecken zahlen, weil sich alles um das liebe Geld dreht und die Künstler in der

Akademie für das Ausstellen ihrer Bilder, statt Geld zu bekommen, die Kosten selber tragen müssen. Deshalb wird anstandshalber ein Bildchen nach der Akademie geschickt, der Rest aber wandert in die Separatausstellungen in Bond Street oder nach den anderen periodischen Galerien, welche in den letzten Jahren entstanden sind und der königl. Akademie gewaltige Konkurrenz machen, nach der Grosvenor Gallery und der neuen fashionablen New Gallery in Regent Street.

Aber ungeachtet dieser Konkurrenzunternehmungen ist die jährliche Ausstellung der Royal Academy doch der Areopag der englischen Malerkunst geblieben, und nichts kann dem Fremden einen besseren Einblick in den Fortschritt englischer Malerei gewähren, als ein Rundgang durch diesen „Salon“ von London. Er wird dort keine besonderen Weltberühmtheiten vorfinden, denn diese sind unter den englischen Malern spärlich gesäet. Überfliegt man die Liste der vierzig Akademiker und des Dutzends Associates (korrespondierende Mitglieder, würde man auf dem Kontinent sagen), so stößt man nur auf die Namen Alma Tadema, Sir John Millais, Hubert Herkomer und Sir Frederick Leighton, den Präsidenten der Akademie, die sich mit mehr oder minder Recht eines Weltrufs erfreuen. Vielleicht könnte man dazu auch noch den greisen Frith rechnen, der aber mit seiner schöpferischen Thätigkeit in die letzte Generation zurückreicht. Frith hat aber zwei Bände interessanter Memoiren veröffentlicht, und an einen Maler, der schreibt, glaubt man nicht mehr. Freilich ist Frith auch diesmal noch in der Akademieausstellung durch ein Bild vertreten, aber es sind nur mehr Pinselstriche aus längstvergangenen Zeiten, ganz in dem Genre seines berühmten Bildes „Der Derbytag“, das jetzt neben Turner, Hogarth und Landseer in der Nationalgalerie hängt. Frith hat nichts mehr Neues gelernt, vieles sogar verlernt, und es ist schade, daß der alte Mann des lieben Broterwerbes wegen noch zum Malen verurteilt ist. Er ist einer der wenigen englischen Künstler, bei welchen die Berühmtheit nicht mit dem entsprechenden Goldregen begleitet war. Leighton und seine Kollegen an der Royal Academy haben sich große Vermögen erworben; Sir John Millais läßt sich für seine Porträts, von denen die Mehrzahl herzlich schlecht ist, drei- bis viertausend Guineen, also vierzig bis fünfzig Tausend Gulden bezahlen und hat für Jahre hinaus Bestellungen; Alma Tadema kann heute für seine Bilder was immer für Preise verlangen, er wird immer Käufer finden. Erst im vergangenen Jahre verkaufte er ein Bild um dreitausend Guineen, und an demselben Tage wurde dasselbe Bild um sechstausend Guineen weiterverkauft. Ebenso wenig können sich die anderen englischen Maler über Mangel an Absatz für ihre Bilder beklagen, und schon ein flüchtiger Gang durch die Gemäldeausstellung der Royal Academy läßt jeden erkennen, daß ihnen das Fleisch im Topfe und die Butter zum Brote wahrhaftig nicht fehlen.

In den elf Sälen, welche die elfhundert Ölbilder und sechshundert Aquarellbilder der diesjährigen Ausstellung enthalten, herrscht eine so eigentümliche Ruhe und Behaglichkeit, daß man gerne in ihnen verweilt und sie wieder und wieder besucht, während man die Säle des französischen Salons mit Abscheu und Entsetzen durchjagt. Es kann in der That keine größeren Kontraste geben, als den Salon von Frankreich und die Royal Academy von England. Der ganze Charakter der beiden Völker, ihre Neigungen, ihre Leidenschaften, ihre Sünden spiegeln sich in ihren Bildern wieder, und das alte Sprichwort: „Zeige mir, mit wem Du umgehst, und ich sage Dir, wer Du bist“, könnte man hier folgendermaßen anwenden: „Zeige mir, was Du malst, und ich sage Dir, wer Du bist.“ Gerade in diesem Jahre ist dies auffälliger als sonst. Beim Durchschreiten des Pariser Salons war es mir manchmal, als befände ich mich in einem Schlachthaus, in der Folterkammer der Inquisition, in einer Totenkammer oder in einem Frauenbade. In dem einen Saale wurde ich von Abscheu, im zweiten von Entsetzen, im dritten von Ekel überfallen. Die Bilder mochten noch so schön, so flink und technisch vollkommen gemalt sein, die Sujets waren so frech, unschicklich, bluttriefend oder grauenhaft, daß man über dem Gegenstand die Art der Darstellung vergaß. Den Franzosen genügt es nicht, menschliche Köpfe zu malen, sie müssen sie zuvor vom Rumpfe trennen; weibliche Schönheit stellen sie nicht in einem nackten, lebenswarmen, reizumgossenen Frauenkörper dar; das arme Wesen mußte zuvor ermordet worden oder ertrunken sein. Das reizende, idyllische Landleben, Scenen aus dem Volke, das heitere Genre mußte den Metzeleien des Krieges, den Schreckensscenen von Pest und Hungersnot weichen. Orientalische Landschaften und Städtebilder genügen ihnen nicht mit ihren warmen Farbenkontrasten, ihren fremdartigen Konturen, ihren malerischen Volkstypen. Wo sie können, stecken sie einen geierumkreisten, faulenden Menschenkopf auf eine Lanze oder werfen einen alten Leichnam in den Vordergrund des Bildes. Dabei drängen sie derlei Gemälde dem Beschauer auf riesengroßen Leinwanden auf, als ob jede Haushaltung darauf versessen wäre, so ein Schreckensbild im Empfangszimmer aufzuhängen, und als ob eine ertrunkene Jungfrau in jeder Wohnung gerade so notwendig wäre wie eine Kaffeemühle.

Wie anders die Engländer! Wie sorgfältig ver-

meiden sie derlei Schreckensscenen, wie sittsam verhüllen sie ihre Frauengestalten, wie wohlthuend, ansprechend, herzgewinnend sind ihre Sujets! Unter den elfhundert Ölbildern fand ich nicht ein einziges, das ein katholischer Dorfpfarrer nicht getrost in seine Wohnstube hängen könnte. Blut und Inquisition sind hier verpönt, ebenso wie nackte Frauenschönheit. Landschaften, Porträts, Seestücke, Historienmalerei und Genre wechseln in der anmutigsten Weise ab, alles atmet friedliches, behagliches Wohlleben und ladet zum Kaufe ein. Dazu sind mit ein bis zwei Ausnahmen alle Bilder in gefälligen Größen, gerade recht, um über dem Kamin oder dem Sofa des Empfangszimmers aufgehängt zu werden. Man sieht, die englischen Maler laufen mit ihrer Phantasie nicht davon, sie haben diesem leichtbeschwingten Vogel den goldenen Ballast der Guineen angehängt, sie malen mit einem Worte für den Markt, und deshalb geht es ihnen auch so gut. Bilder wie die französischen Galgen- und Selbstmordscenen oder die badenden Jungfrauen wären in einem englischen Home einfach unmöglich, und derlei Sachen könnten mit Rücksicht auf die englische Prüderie in der Akademieausstellung auch gar keine Aufnahme finden.

Aber nicht nur durch die Wahl der Gegenstände zeichnen sich die englischen Maler aus. Sie haben in den letzten Jahren auch ganz entschiedene Fortschritte gemacht. Das kann man so recht deutlich sehen, wenn man ein oder zwei Jahresausstellungen übersprungen hat. Es geht einem damit wie mit Personen, die man lange Zeit, vielleicht ein oder zwei Jahre nicht gesehen hat. Wie häufig hört man ausrufen: Gott, wie dick ist dieser Mensch geworden! oder: Wie schön hat sich dieses Backfischchen herausgemacht! Die englische Malerkunst war bisher auch so ein Backfischchen unter den vollentwickelten junonischen Schönheiten der deutschen, der österreichischen und wohl auch der französischen Malerei, vor der Decadence, dem Sündenfall der letzteren. In den letzten Jahren haben die Engländer unendlich viel gelernt. Wie sie in anderen Dingen, in der Mode, im Geschmacke, in ihrem ganzen Wesen aus ihrer wogenumspülten Inselwelt herausgetreten sind, so auch in der Malerei. Man kann es den hübschen, koketten Bildern der diesjährigen Ausstellung fast ansehen, daß die vorzügliche, auf alle Wünsche des reisenden Publikums bedachte London-Chatham- und Dover-Eisenbahn jetzt billige Rundreisebillets nach allen großen Hauptstädten des Kontinents verausgabt und daß diese Billete auch von den Malern gerne und häufig benützt werden. Man kann den letzteren im Geiste auf ihren kontinentalen Wanderzügen folgen und je nach der Malweise ihrer Bilder sagen: Dieser war in Paris, jener in München, jener in Wien. Der Einfluß eines Daubigny oder Rousseau ist in so manchen Landschaften, Bonnat in so manchen Porträts, Piloty in so manchen Historienbildern wahrnehmbar. Aber auch Duran, Leibl, Defregger, Knaus, Munkaczy waren unsichtbare Lehrmeister für viele, und so wird dem englischen Zopfstil sachte ein Haar nach dem anderen ausgerissen, was den Bildern entschieden zum Vorteil gereicht.

Am vorzüglichsten ist in der diesjährigen Ausstellung die Genremalerei vertreten. Nicht daß sich hier besonders berühmte Meister damit befassen würden, aber was vorhanden ist, ist gut, mit viel Fleiß und Geschick gemalt und recht glücklich in der Erfindung und Auffassung des Gegenstandes. Josef Farquarson, J. H. Walker, Dendy Saddler und A. Starling zeichnen sich durch besonders schöne stimmungsvolle Bilder aus, alles junge, verhältnismäßig unbekannte Leute, die aber gewiß den Marschallstab des Akademikers in der Tasche haben und von sich reden machen werden. Eine große Zahl herrlicher Landschaften ziert die Wände, besonders jene des Akademikers H. W. Davis, B. W. Leader und Wellwood Rattray. Sehr zahlreich sind auch, wie gewöhnlich, die Porträts vertreten, und man wird jenen von Hubert Herkomer, dem englischen Lenbach, die Palme geben müssen. Abgesehen von dem kürzlich verstorbenen Frank Holl, der gleichfalls die vielbegehrten Initialen R. A. hinter seinem Namen führte, ist er jetzt der ausgezeichnetste Porträtist Englands, obschon noch nicht so viel umrungen und so schwer bezahlt, wie John Millais, der vor einigen Jahren den Gipfel des Ruhmes erreichte. Neben dem Präsidenten der Akademie, Sir Frederick Leighton, ist er der einzige englische Maler, dem sein Pinsel den Adelsstand eingetragen hat. Seine Bilder werden mit drei- bis fünftausend Guineen bezahlt, und alle Welt reißt sich darum, von ihm porträtirt zu werden, weil er eben in der Mode ist. Aber er thut wohl daran, seine Porträts der letzten Jahre nicht mehr auszustellen, der öffentlichen Kritik preiszugeben, denn es würde den meisten darunter, wenigstens im figürlichen Sinne, ebenso ergehen, wie dem berühmten Meissonierschen Porträt von Mrs. Mackay, das ihr erzürnter Gemahl vor einigen Jahren einfach ins Feuer warf.

Die zwei großen Prachtstücke der diesjährigen Ausstellung rühren von den zwei berühmtesten Malern Londons, von Frederick Leighton und Alma Tadema her und ihre Bilder werden tagsüber von Tausenden umdrängt. Leighton hat sich diesmal mit seiner „Gefangenen Andromache" selbst übertroffen. In Zeichnung und Farbe dürfte es wohl das Beste sein, was er bisher geleistet hat. Von dem Bilde Tadema's

kann man das Gleiche nicht behaupten. „Die Rosen des Heliogabalus“ stellen eine Bankettscene im Palaste des Mark Aurel dar, die albanischen Hügel im Hintergrunde. Der Kaiser, im Ornat des Hohenpriesters der Sonne, sitzt an einem Ende der Tafel, seine Mutter Saemis zur Rechten. Das Velarium über der Banketttafel wurde eben weggezogen und die Massen von Rosenblättern, welche darauf lagerten, überschütten die Gäste, sie fast begrabend. In der That sieht man im Vordergrunde des Bildes unter der ungemein sorgfältig gemalten Masse von Rosenblättern nur hier und da ein lachendes Gesicht, einen Arm oder wohl den Kopf eines Kriegers hervorragen, zur Belustigung des Kaisers und einer Gruppe von Frauen, die allein von dem Rosenregen verschont geblieben sind. Das Bild ist mit so viel Sorgfalt, solcher Feinheit und meisterhafter Technik gemalt, daß es die größte Bewunderung erregt, aber mit der Wahl des Gegenstandes war Tadema doch kaum sehr glücklich, denn die rosenrote grelle Farbe der einen Hälfte des Bildes tötet die andere. Tadema hat noch nichts Besseres gemalt als dieses Bild, aber doch schon viel Schöneres. Merkwürdig ist bei all seinen Werken die sorgfältige lokale Färbung, aus der man zu glauben geneigt wäre, die Bilder entständen samt und sonders an Ort und Stelle, unter dem warmen prächtigen Himmel Italiens, in Rom, Neapel und Pompeji. Und doch ist sein Atelier im Herzen Londons, in einem versteckten Winkel der Gartenvorstadt St. Johns Wood, gelegen. Dort hat er sich aus einem stockenglischen „Home“ eine römische Villa geschaffen, seinem Garten einen römischen Anstrich gegeben, ein großes an die Villa stoßendes Glashaus mit südlichen Palmen und Platanen bevölkert, und dort findet er seltsamerweise jene prächtige, wahre, klassische Lokalfarbe, die aus allen seinen Werken spricht. Die berühmten Marmorbänke und Marmorbassins, die steinernen und bronzenen Figuren, die Tigerfelle, antiken Gefäße und Gewänder seiner Bilder, alles findet der Besucher in diesem merkwürdigen römischen Hause mitten in London wieder. Aber man wird dort vergeblich nach einem einzigen Bilde von seiner Hand oder auch nur nach einer Farbenskizze fahnden. Alles, was er schafft, wird ihm unter dem Pinsel weg verkauft und wandert in die englischen Schlösser oder auf den Kontinent oder nach Amerika. Immerhin besitzt er eines der schönsten und interessantesten Ateliers von London, das einzige Stückchen klassischen Italiens in der Nebelstadt. Es hat ihm unendliche Mühe, Geduld und Unsummen gekostet, aber es ist ihm doch gelungen. Schwerer wäre es ihm geworden, hätte er sich ein Stückchen des bleischweren, schmutzigen, rußigen, nebligen London in Italien schaffen wollen.“

Kunstlitteratur und Kunsthandel.

x. — **Die photographische Kunstanstalt von Christoph Müller in Nürnberg** hat eine größere Anzahl Aufnahmen von den verschiedensten Gegenständen des Germanischen Museums herausgegeben. Es liegen uns ganz ausgezeichnete Photographien von Möbeln, Skulpturen, Schlosserarbeiten, Geräten aller Art, Spitzen, Stickereien ꝛc. vor, die sich für Studien und Vorlagenzwecke ganz besonders eignen und zur Anschaffung für Kunsthandwerker und Kunstgewerbeschulen warm zu empfehlen sind.

G. F. **Gaudenzio Ferrari's Fresken in Varallo in photographischen Aufnahmen.** Höchst erfreulich ist es für den Kunstfreund, daß die Kunstschätze, welche Italien birgt, von Jahr zu Jahr auch in abgelegenen Orten zugänglicher werden. So ist denn seit wenigen Monaten die Eisenbahn nach dem reizend gelegenen Bergstädtchen Varallo eröffnet worden, wohin man von Mailand über Novara in 2½ Stunden gelangt. Der Ausflug ist sehr lohnend, denn außer den Naturschönheiten, die das Sesiathal bietet, kann man in demselben besser als anderswo einen der hervorragendsten Künstler Norditaliens kennen lernen, nämlich Gaudenzio Ferrari. — Schon unterwegs sind in kleineren Ortschaften einige Holz- und Wandmalereien von ihm noch zu finden. In Varallo selbst aber erwartet uns das Großartigste, was er geschaffen. Bekannt sind die durch ihn ausgeschmückten Kapellen, welche sich längs dem Wege, welcher zur Wallfahrtskirche führt, befinden. In der Stadt sieht man mehrere von der höchsten Anmut und dem edelsten Schönheitssinn durchdrungene Tafelbilder. Endlich aus den früheren Jahren (1513 beendet) die große in 21 Abteilungen ausgeführte Wandmalerei in der Franziskanerkirche. Alle diese Werke sind vor Jahren in einem dicken Foliobande mittelst leidlichen Kupferstichen in Umrissen von Ant. Bordiga publizirt worden. Daß der Charakter der Originale darin nur annähernd beibehalten ist, läßt sich leicht begreifen. Um so willkommener müssen demnach die ersten Bestrebungen genannt werden, die bedeutenden Malereien durch photographische Aufnahmen bekannt zu machen. Wir haben letztere dem Photographen Cav. Giuseppe Ambrosetti von Turin (Via Po 43) zu verdanken, welcher vorderhand das kühne Unternehmen zu stande gebracht hat, den reichen Cyklus der Passion Christi in der obengenannten Kirche der Franziskaner, sowohl Stück für Stück als in einem großen, zusammenfassenden Blatt zu photographiren. In der Mitte ist in einer größeren Abteilung die Kreuzigung mit zahlreichen Figuren dargestellt; rings herum aber 18 Episoden der Leidensgeschichte in ebensoviel fein gefühlten Bildern, von denen uns die Photographien einen treuen Anblick gewähren.

Todesfälle.

— u. **Karl Johann Lasch**, Genremaler, Professor der Akademie zu Düsseldorf, geboren 1822 in Leipzig, ist am 28. August in Moskau, wo er zum Besuche bei Verwandten verweilte, nach dreitägigem Kranksein, gestorben.

Ausgrabungen und Funde.

—u. **Karl Humanns neueste Ausgrabungen** in Nordsyrien sind von dem erwünschten Erfolge gewesen. Unternommen wurden dieselben im Auftrage der Berliner „Orientgesellschaft“ unter Begleitung des Arztes v. Luschan und des Archäologen Franz Winter. Es galt die in den künstlichen Hügeln Nordsyriens mutmaßlich verborgenen Kulturreste des Volkes der Hethiter, die in den assyrischen Keilinschriften als Chittim oder Chattim bezeichnet werden, bloß zu legen. Schon früher waren Reliefs hethitischen Ursprungs aufgefunden, so namentlich eine Löwenjagd, welche Humann 1883 auf seiner Forschungsreise nach Nimrud zu erwerben Gelegenheit hatte, ferner Felsskulpturen in Kappadozien in Mar'asch am Fuße des Taurus. Auf einen der Schutthügel hatte bereits Hamdi-Bey, der Direktor des türkischen Museums in Konstantinopel, aufmerksam gemacht, da er dort einige noch aufrecht stehende Reliefs bemerkt hatte. Die Nachgrabungen ergaben hier einen großartigen Propyläenbau, der vierzig hethitische Reliefs, sämtlich in ursprünglicher Lage, zeigte. Im Thorwege hatte die jetzt zusammengestürzt gefundene

Kolossalstele (freistehende Pfeilersäule, besonders zu Grabdenkmälern gebraucht) des Königs Assarhadon (600—667) von Assyrien gestanden, Vaters des Assur-Bani-Hapal (Sardanapal). Mit Keilschriften bedeckt, erzählt dieselbe den Krieg Assarhadons gegen Aegypten. Auch in der Umgegend wurden bei gelegentlichen Ausflügen noch Inschriften und Reliefs aufgefunden. Die Fundstücke wurden mit großen Schwierigkeiten nach dem Hafenplatze Alexandrette gebracht. Man hofft, daß es gelingen wird, einen Teil derselben dem Berliner Museum zu überweisen, während die übrigen dem Antikengesetz gemäß nach Konstantinopel wandern werden.

Preisverteilungen.

* **Bei der diesjährigen Preisverteilung an der k. k. Akademie der bildenden Künste in Wien am 24. Juli** wurden folgende Preise zuerkannt: Allgemeine Malerschule: (Professoren: Griepenkerl, Eisenmenger, L'Allemand, Rumpler und Berger.) Eine goldene Füger-Medaille: Herrn Ferdinand Kruis aus Pisek in Böhmen; eine silberne Füger-Medaille: Herrn Joseph Auchentaller aus Penzing bei Wien, beiden für die besten Lösungen der Aufgabe: „Klage der Andromache, Hekuba und Helena an der aufgebahrten Leiche Hektors." („Ilias", letzter Gesang.) Den Lampi-Preis für Aktzeichnungen nach der Natur: Herrn Alexander Rothang aus Wien. Den Gundel-Preis für die besten Gesamtstudien: Herrn Ferdinand Kruis aus Pisek in Böhmen. Den Dessauer-Preis für die beste Zeichnung nach der Antike: Herrn Adalbert Csikos aus Essegg in Slavonien. — Allgemeine Bildhauerschule: (Prof. Hellmer.) Eine goldene Füger-Medaille: Herrn Georg Matt aus Rankweil in Vorarlberg. Eine silberne Füger-Medaille: Herrn Ludwig Schadler aus Graz in Steiermark, beiden für die besten Lösungen der Aufgabe: „Jesus erweckt die Tochter des Jairus zum Leben." (Evang. Matthäi, 9. K., V. 25.) Den Gundel-Preis für die besten Gesamtstudien: Herrn Leopold Kosig aus Wien. — Spezialschule für Historienmalerei: (Prof. Trenkwald.) Einen Spezialschulpreis: Herrn Adolph Werner aus Lissa in Böhmen. — Spezialschule für Historienmalerei: (Prof. Müller.) Einen Spezialschulpreis: Herrn Joseph Dragan aus Forchtenau in Ungarn. — Spezialschule für Tiermalerei: (Prof. Huber.) Einen Spezialschulpreis: Herrn Anton Katzer aus Wien. — Spezialschule für Landschaftsmalerei: (Prof. von Lichtenfels.) Eine goldene Füger-Medaille für die beste Lösung der Aufgabe: „Friedhofsscene" aus Shakespeare's „Hamlet" Herrn Max Suppantschitsch aus Wien. Einen Gundel-Preis für die besten Gesamtstudien: Herrn Hans Wilt aus Währing bei Wien. Einen Spezialschulpreis: Herrn Heinrich Tomec aus Prag in Böhmen. — Spezialschule für höhere Bildhauerei: (Prof. Kundmann.) Einen Spezialschulpreis: Herrn Alexander Illitsch aus Wien. — Spezialschule für höhere Bildhauerei: (Prof. Ritter von Zumbusch.) Einen Spezialschulpreis: Herrn Stephan Tóth aus Steinamanger in Ungarn. Den Stremayr-Preis: Herrn Max Christian aus Wien. — Spezialschule für Kupferstecherei: (Prof. Sonnenleiter.) Eine goldene Füger-Medaille für die beste Lösung der Aufgabe: Kreidezeichnung für den Stich nach den Oelbildern: Cuyp, weibliches Porträt (akademische Galerie), Leonardo da Vinci, Frauenkopf (Liechtenstein-Galerie) Herrn Karl Wartmann aus Pola in Istrien. — Spezialschule für Graveur- und Medailleurkunst: Prof. Tautenhayn.) Einen Gundel-Preis für die besten Gesamtstudien: Herrn Franz Pawelek aus Wien. — Spezialschule für Architektur: Prof. Fr. Freiherr von Schmidt.) Den Haggenmüller-Preis: Herrn Franz Freiherrn von Krauß aus Döbling bei Wien. Einen Spezialschulpreis: Herrn Karl Troll aus Oberwölbling in Nieder-Oesterreich. Den Friedrich Schmidt-Preis: Herrn Franz Blažek aus Záles in Böhmen. Das Schwendenwein-Reisestipendium: Herrn Joseph Dell aus Wien. — Spezialschule für Architektur. (Prof. Freiherr von Hasenauer.) Eine silberne Füger-Medaille: Herrn Anton Hrubý aus Prag in Böhmen für die Lösung der Aufgabe: „Ein Musikpavillon für eine Kapelle aus 60 Musikern bestehend in einem öffentlichen Garten" (nach gegebenem Programme). Einen Gundel-Preis für die besten Gesamtstudien: Herrn Cyrill Ivekovič aus Klanjetz in Kroatien. Den Pein-Preis: Herrn Hugo Pohanka von Kulmsieg aus Brünn in Mähren. — Einen Spezialschulpreis: Herrn Max Kaiser aus Wien. — Ferner kamen folgende Reisestipendien zur Verteilung: Staatsstipendien erhielten die Maler Johann Krämer und Alois Schram aus Wien und der Architekt Vincenz Prohyska aus Skrovad in Böhmen; ein Kenyon-Stipendium erhielt der Maler Sigmund Rudl und ein Schwendenwein-Stipendium der Architekt Jos. Dell.

Personalnachrichten.

x. — **Rudolf Siemering** ist aus Anlaß der Enthüllung des Leipziger Siegesdenkmals zum Ehrendoktor der Universität zu Leipzig ernannt und mit dem preußischen Kronenorden 2. Klasse ausgezeichnet worden.

Sammlungen und Ausstellungen.

* **Die Sammlung Wesselhoeft in Hamburg**, reich an Meisterwerken altniederländischer Malerei, ist durch Staatsankauf um den Preis von 300 000 Mark in den Besitz der dortigen Kunsthalle übergegangen.

—s. **Die prächtigen Sammlungen des Schlosses Beynuhnen** in Ostpreußen haben durch den Tod des Rittergutsbesitzers Dr. Fritz von Farenheid ihren kunstsinnigen bisherigen Herrn verloren, werden aber in ihrer Gesamtheit erhalten bleiben, da der Dahingeschiedene, dessen ganzes Leben der Kunst und insbesondere der griechischen Kunst und dem italienischen quintocento geweiht gewesen ist, in seinen letzten Bestimmungen darüber getroffen hat, daß dieselben als Museum Farenheid unveräußerlich erhalten und zu künstlerischen und wissenschaftlichen Forschungen jederzeit geöffnet werden sollen. Es ist diese hochherzige Bestimmung um so erfreulicher, als die ausgedehnte mit feinstem harmonischen Sinn angelegte Sammlung Originale der Skulptur und Malerei und hervorragende Kopien der bedeutendsten Bilder der italienischen Schulen in reicher Fülle birgt, und weil sie für die Bewohner des — abgesehen von Königsberg, von jeder Kunstausübung so weit entfernten Ostens die einzige Möglichkeit bietet, Werke der Kunst in guten Originalen oder trefflichen Nachbildungen kennen zu lernen. Durch den Tod des idealen Mannes, welcher mit seltenem künstlerischen Wissen die größte Herzensgüte verband, und der trotz der sich ihm entgegenstellenden Schwierigkeiten und Gleichgültigkeit seine ganze Thätigkeit nur hohen künstlerischen Zielen gewidmet hat, erleidet der Osten einen großen Verlust. Bekannt sind seine „Grundideen griechischer Religion und Ethik" sowie seine „Reise durch Griechenland, Kleinasien, die troische Ebene, Rom und Sicilien." Die Universität Königsberg ernannte ihn zum Ehrendoktor der Philosophie, außerdem war er Ehrenmitglied der Akademie der Künste in Berlin und Mitglied des Herrenhauses, in welches er 1860 aus königlichem Vertrauen berufen worden war.

Vermischte Nachrichten.

Die Nationalgalerie in London hat, wie die Leser bereits aus G. Frizzoni's Aufsatz in Nr. 1 der Kunstchronik d. J. ersehen, einen neuen Handkatalog mit dem Titel: The abridged catalogue of the pictures in the National Gallery, with short biographical notices of the painters: foreign schools herausgegeben, aus dessen Vorwort zu ersehen ist, daß der langerwartete, große Gesamtkatalog unter der Presse ist und in kurzem erscheinen dürfte. — Der vorliegende Handkatalog der ausländischen Schulen bringt diesmal einen sauberen Orientierungsplan des Gebäudes und seiner Räume, wie er nach den durchgreifenden Änderungen und Umstellungen in der Galerie dringend erwünscht erscheint. In Hinsicht auf diese Veränderungen ist es vielleicht nicht uninteressant, einen kleinen Rückblick auf die Entstehung und Geschichte der Sammlung zu werfen. — Der Grund zur Nationalgalerie wurde unter dem Ministerium des Earl of Liverpool (vielleicht auf Anlaß König Georgs IV.) durch den Ankauf der Sammlung Angerstein am 2. April 1824 gelegt und Sir George Beaumont und Lord Dover, die bereits im Vorjahre die Anregung zur Begründung einer staatlichen Gemäldesammlung vor dem Parlament gaben, konnten in dem Angersteinschen Hause in Pall Mall am 10. Mai 1824 die Galerie eröffnen. Im Jahre 1826 kamen hierzu die kleine,

aber auserlesene Sammlung Sir George Beaumonts und 1831 die Sammlung William Howells, sowie eine Anzahl anderer Bilder zum Teil durch Stiftungen und Geschenke, zum Teil durch staatlichen Ankauf. — Das Anwachsen der Galerie bedingte die Beschaffung größerer Räume, und so wurde auf Trafalgar Square, an dem Platze, wo seit Heinrich VIII. die königlichen Marställe standen, von 1832 bis 1838 nach den Plänen W. Wilkens ein Gebäude erbaut, dessen Einweihung und Eröffnung am 9. April 1838 stattfand. — Die 40er und 50er Jahre brachten besonders reiche Schenkungen, wie die des Lord Farnborough und Jacob Bells, sowie Legate zu Ankäufen. 1860 mußte zur Erweiterung der Galerie geschritten werden und ebenso wurden 1869 weitere fünf Räume hinzugefügt. Inzwischen ging auch die köstliche Aussicht, die der Portikus der Nationalgalerie bot, der von Carlton-House hierhergebracht war, durch die Erbauung des trübseligen Northumberlandhauses leider gänzlich verloren. Im Jahre 1872 bestand die Sammlung bereits aus 896 Bildern und seit Gründung derselben waren 337 195 £ für Ankäufe verausgabt. Die Zahl der jährlichen Besucher belief sich schon damals auf mehr als eine Million. — So stieg die Nationalgalerie in wenigen Dezennien zu einer der bedeutendsten Sammlungen Europa's empor, was seinen Grund teils in der vortrefflichen Leitung, teils in den bedeutenden, ihr zur Verfügung stehenden Geldmitteln findet. Im Jahre 1885, unter der Direktion F. Taylors, begannen umfassende Erweiterungsbauten und Änderungen; der Ausbau erhielt ein durchaus monumentales Gepräge, was sich freilich von der Fassade noch immer nicht behaupten läßt. Eine prächtige Treppe führt vom Hauptportal zu einem Vestibül hinauf, in dem ein Teil der englischen Schule seinen Platz gefunden hat, so daß der Besucher von vornherein einen festlichen Eindruck erhält. Im Erdgeschoß befinden sich mehrere große Räume für Ateliers und kleinere für Magazine und Bureaus, die, durchweg mit feinem Geschmack und Komfort eingerichtet, die ungeteilte Anerkennung der Besucher finden. E. V.

— **Neuerungen im Oesterreichischen Museum.** Die innere Ausstattung der Räume des Oesterreichischen Museums für Kunst und Industrie erhält derzeit eine durchgreifende Umgestaltung. Die Schaukästen, welche bisher von verschiedener Farbe waren, erhalten durchwegs einen schwarzen Anstrich und werden im Innern mit einem neuen, dunkelroten Stoffüberzuge versehen. Gleichzeitig wird, wie dies in einigen Sälen bereits geschehen ist, eine neue Anordnung der Schaugegenstände vorgenommen, wobei unbedeutende, nicht mehr entsprechende oder veraltete Objekte gänzlich ausgeschieden werden. Eine Partie neuer Schaukästen ermöglicht eine Vermehrung der ausgestellten Gegenstände, zumal dadurch die neue Anordnung Raum gewonnen wurde. Wie die Einrichtung der Säle, so wurden auch die Plafondfelder mit den zierlichen Malereien, welche im Laufe der Zeit geschwärzt worden waren, restaurirt. Für einen späteren Zeitpunkt ist die Restaurirung der Sgraffitomalereien an der Außenseite des Museums in Aussicht genommen. Alle diese Arbeiten sind als Vorbereitungen für die Jubiläumsfeier des Oesterreichischen Museums zu betrachten, welches im nächsten Jahre auf einen 25jährigen Bestand zurückblicken wird.

* **Am Wiener Parlamentsgebäude** werden gegenwärtig die bisherigen, provisorisch in Gips ausgeführten plastischen Dekorationen durch die definitiven Marmorskulpturen ersetzt, u. a. die Figuren des großen vorderen Hauptgiebels aufgestellt. Dieser Giebelschmuck, das Meisterwerk Professor Edmund Hellmers, stellt den Kaiser als den Geber der Verfassung umgeben von den Repräsentanten der verschiedenen Kronländer dar. Letztere sind vornehmlich durch weibliche Gestalten von ideal schöner Gestaltung mit charakteristischen Zügen und Beigaben verkörpert. Der Kaiser ist nur mit dem umgeschlagenen Mantel bekleidet und hält in der Linken die Verfassungsurkunde; das Haupt umgiebt ein Lorbeerkranz.

x. — **Gustav Spangenberg** hat nunmehr die im Jahre 1883 von ihm begonnenen Wandgemälde im Treppenhause der Universität Halle vollendet. Die Zahl der Gemälde beträgt 20, und je 5 sind, in ihrer Größe genau einander entsprechend, auf die vier Wände verteilt. Dargestellt werden in ihnen die vier Fakultäten. Steigt man vom Haupteingang aus im Treppenhause empor, so fällt der Blick auf die Darstellungen der theologischen. Das Mittelbild ist eine Allegorie dieser Fakultät. Die Gemälde rechts und links davon zeigen „Paulus, in Athen predigend“ und „Johannes den Täufer, umgeben von den gläubigen Scharen“. Die Ecken haben Martin Luther und Melanchthon eingenommen. Im Mittelfelde der gegenüberliegenden Wand befindet sich die allegorische Darstellung der philosophischen Fakultät. Rechts davon sieht man Sokrates, links Aristoteles im Kreise ihrer Schüler. Die Eckbilder zeigen rechts den Philosophen Christian v. Wolff, der 1707 an die Hochschule berufen wurde, links den Begründer der Altertumswissenschaft als solcher, Friedrich August Wolf, der von 1783 an 23 Jahre lang in Halle als Lehrer wirkte. Auf der dritten Wand, die der juristischen Fakultät eingeräumt ist, enthält die Mitte wiederum deren Allegorie. An sie reihen sich die Darstellungen der keuschen Susanna und des Salomonischen Urteilsspruches. In den Ecken zeigen sich die großen Rechtsgelehrten Böhmert und Thomasius. Die Gegenwand zeigt die medizinische Fakultät. An das Mittelfeld mit der bezüglichen allegorischen Darstellung schließen sich rechts die „Heilung des Lahmen durch Petrus“, links die des blinden Tobias an; die Eckbilder bringen die Bilder der berühmten Mediziner Krukenberg und Johann Christian Reil.

=tt. **Kaiser-Wilhelm-Denkmal für Karlsruhe.** In der Bürgerausschußsitzung zu Karlsruhe vom 27. Juli 1888 machte der Vorsitzende Mitteilung über den Stand der Denkmalsfrage für Kaiser Wilhelm I., indem er zunächst darauf hinwies, daß in der Sitzung des Bürgerausschusses vom 24. April d. J. die Summe von 200 000 Mark für ein Kaiserdenkmal mit der Bestimmung bewilligt worden sei, ungefähr die Hälfte dieser Summe für ein Standbild des Kaisers, die andere Hälfte zu einem ausschmückenden weithin sichtbaren, architektonischen Ausbau zu verwenden, wobei seitens des Obmanns vom Stadtverordnetenvorstande der Wunsch ausgesprochen worden sei, daß nur Karlsruher Künstler mit der Herstellung betraut würden, damit ein sprechendes Zeugnis über den derzeitigen Stand der Kunst in Karlsruhe dadurch geschaffen werde. In Ausführung dieses Beschlusses, so bemerkte weiter der Vorsitzende, habe der Stadtrat die Herren Stadtbaumeister Strieder und Bildhauer Professor Volz ersucht, Entwürfe und Modelle zu fertigen, welche binnen wenigen Wochen dem Bürgerausschusse zur Prüfung vorgelegt würden; es werde dann Sache des Ausschusses sein, über diese Entwürfe, bezw. die Ausführung eines derselben Entschließung zu fassen, wobei ein vorheriges Anhören künstlerischer Autoritäten stattfinden könne, wenn der Bürgerausschuß dies für nötig erachte. — Mit vollem Rechte erregen diese Beschlüsse von Stadtrat und Bürgerausschuß in allen und namentlich in Künstlerkreisen der Stadt höchstes Befremden, denn wie in Mannheim und in Stettin hat man einen öffentlichen Wettbewerb auch hier in Karlsruhe erwartet; handelt es sich doch um eine seltene, eine großartige Aufgabe, um Herstellung des bedeutendsten Monumentes der badischen Residenz mit einem Kostenaufwande von 200 000 Mark aus Gemeindemitteln. Zu bedauern bleibt es, daß sich Stadtrat und Bürgerausschuß, welche keinen einzigen der vielen namhaften Karlsruher Künstler zum Mitgliede haben, als kompetent in einer so wichtigen Kunstangelegenheit betrachten und diese gerade so erledigen wollen, wie jede andere Angelegenheit des städtischen Haushaltes.

— **Wandmalereien im Hildesheimer Domkreuzgange.** Bei der Wiederherstellung des Wandputzes auf der Südseite des berühmten Kreuzganges am Hildesheimer Dome sind vor einigen Tagen alte Wandmalereien aufgedeckt worden, welche wegen der Ausdehnung, in der sie fast die ganze Rückwand des Ganges bedecken und wegen der Schönheit der Zeichnung in hohem Maße das Interesse der Kunstfreunde beanspruchen. Die Darstellungen, welche leider nur schwach erkennbar sind, nehmen die obere Hälfte der Wand ein und enthalten im ganzen 20 quadratische Felder, deren jedes zwei männliche Personen in eifriger Hantirung zeigt. Unter jeder Gruppe scheint eine erklärende Schrift gestanden zu haben, welche aus gotischen Minuskeln besteht. Diese Schriftzeichen sowie die Tracht mit dem eng anschließenden Untergewande, über welches ein weiter Mantel geschlagen ist, ferner die Schlankheit der Körperformen tragen noch den Charakter der Gotik oder einer sehr frühen Renaissance.

Meist sind die Unterkleider hell, der Mantel dunkel gehalten. Die Gesichter sind kaum erkennbar. Centralbl. d. Bauverw.

— s. **Die außergewöhnliche Entwickelung der Stadt Magdeburg**, welche nach allen Richtungen sich streckt, und nach den Aufgaben der Nordfront der Befestigungswerke in den nächsten Jahren einer ganz besonders stark entfalteten Bauthätigkeit entgegen gehen wird, hat auch in künstlerischer Beziehung ihre erfreuliche Wirkung geübt. — Unter den neuen Prachtbauten, welche in großer Fülle sich erheben, befinden sich gar manche, welche im wohlthuenden Gegensatz zu den üblichen überladenen Barockpalästen sich durch vornehme Einfachheit und bestes Material auszeichnen und bei denen die Bauweise der Frührenaissance mit großem Verständnis angewendet ist. Ein prächtiger Denkmalsplatz ist an der sog. Gabelung gewonnen, wo die Kaiserstraße und der breite Weg zusammenstoßen. Hier wird sich demnächst zu Ehren des um die Stadt sehr verdienten verstorbenen Oberbürgermeisters Hasselbach ein Prachtbrunnen erheben, welcher von dem Bildhauer Bergmeier erdacht worden ist. Das Denkmal ist in Form eines Brunnens komponirt, welcher durch einen aus einem Stück bestehenden Obelisk abgeschlossen und von vier prächtigen polirten Granitschalen umgeben wird. Zwischen denselben, von der reichgegliederten Renaissancedekoration des Unterbaues sich wirkungsvoll abhebend, ruhen in malerischer gesammelter Haltung vier symbolische Gestalten, welche Gewerbe, Handel, Ackerbau und Wissenschaft repräsentiren. — Die Büste desjenigen, dessen Namen der Brunnen tragen wird, und Inschriften füllen die Nischen des Mittelbaues. Das Ganze wird eine künstlerisch sehr wirkungsvolle Zierde dieses glänzenden neuen Stadtteiles werden; die Ausführung des auf etwa 70000 Mark veranschlagten Werkes wird in Kürze vergeben werden. Auch das Projekt eines Kaiserdenkmals gestaltet sich jetzt, nachdem eine Summe von 200000 M. hierfür durch freiwillige Beiträge beschafft worden ist, greifbarer, und wird demnächst der Verwirklichung näher geführt werden. Als Standort des Denkmals wird voraussichtlich der Scharnhorstplatz gewählt werden, dessen grüne, mit schönen Anlagen geschmückte Fläche sich besonders gut für ein Monumentalwerk der bildenden Kunst eignen dürfte.

Berichtigungen.

In dem Artikel über Cornelis Bloemaert in Nr. 41 lies: Sp. 655, Z. 27 „Beyke v. Wildert"; S. 656, Z. 11 „Herkunftsangabe"; Sp. 656, Z. 36 „gemeißelt", statt gemalt. — Auf S. 271, der Zeitschrift d. J., Zeile 11 v. u., und 274, Zeile 6 v. u., ist Au statt Auer zu lesen.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Moser, Ferd., Ornamentale Pflanzenstudien aus dem Gebiet der heimischen Flora. 26 Seiten Text u. 30 Tafeln. 4. in Mappe. Berlin, Claesen.

Maschek, F., Anwendung der Aquarellmalerei auf Holz mit Rücksicht auf Farben und Farbenwirkung. 16 S. Text u. 8 lithogr. Tafeln. 8⁰. Troppau, Gollmann. M. 1. —

Mennell, A., Die Königsphantasien. Eine Wanderung zu den Schlössern König Ludwig II. von Bayern. I. Bd. Leipzig, Verlag der litterarischen Gesellschaft. M. 10. —

Pfeiffer, F. H., Der Dom zu Köln, seine logisch-mathematische Gesetzmässigkeit und sein Verhältnis zu den berühmtesten Bauwerken der Welt (Separatabdruck aus dem Jahrbuch f. Philosophie u. spekulative Theologie II. Bd.) Köln, Boisserée. M. 1. —

Schneider, Fr., Die bildliche Ausstattung der Dittenbergerschen Bibel 1534. Mainz, C. Wallau. M. 1. —

Trelenberg, G. und O. **Halfpaap**, Die Schmiedekunst älterer und neuerer Zeit. Heft 1. (6 Blatt in Lichtdruck.) Breslau, C. Dülfer. pro Heft M. 5. —

Kritische Verzeichnisse von Werken hervorragender Kupferstecher. IV. Bd.: Lukas van Leyden von Th. Vollbehr. Hamburg, Händcke & Lehmkuhl. M. 2. 60

Lichtwark, A., Der Ornamentstich der deutschen Frührenaissance nach seinem Inhalt XV. u. 224 S. gr. 8. Berlin, Weidmannsche Buchhandlung. M. 7. —

Zeitschriften.

Allgemeine Kunstchronik. Nr. 31—33.
Das steinerne Volkslied. Von J. von Ludassy. — Deutsche Kunst im Münchener Glaspalast. Von G. Ramberg. (Mit Abbild.) — „Holland" im Münchener Glaspalast. Von G. Ramberg. — Rauchs Heldenbilder. Von E. Guglia. — Kundmanns Victorien. Von P. Ringer. — Das Lenbachzimmer. Von G. Ramberg (Mit Abbild.) — Kunstbrief. Von A. Wolf. — Ungarisches Kunstleben. — Oesterreich im Münchener Glaspalast. Von G. Ramberg. (Mit Abbild.) — Die Innicher Grabkapelle. (Mit Abbild.) — Aus dem Künstlerhause.

Zeitschrift für christliche Kunst. Heft 5.
Unsere Pfarrkirchen und das Bedürfnis der Zeit. Von F. Schneider. (Mit 5 Grundrissen.) — Die Farbengebung bei Ausmalung der Kirchen. Von S. Beissel und F. Stummel (Mit Lichtdruck.) — Ausgegründetes Steinbildwerk. Von Sträter. (Mit Abbild.) — Deutsch-nationale Kunstgewerbeaustellung zu München 1888. Von L. Gmelin. — Die Krypta der St. Quirinuskirche in Neuss. — Die St. Bernulphusgilde.

Die Kunst für Alle. Heft 21 u. 22. Ausstellungsheft 5 u. 6.
Die Münchener Ausstellungen von 1888. Von F. Pecht. (Mit Abbild.) — Die nordische Kunstausstellung in Kopenhagen. Von A. Ruhemann. — Wo die Sonne scheint. Von R. von Seidlitz. Die Berliner Kunstausstellung. Von G Voss. — Er vergass, dass er ein Maler war. Von H. Heiberg. — Kunstnotizen. — Bilderbeilagen: Genesung. Von Toby E. Rosenthal. — Im Spiel der Wellen. Von A. Böcklin. — Vor der Matinée. Von H. Lossow. — Der lac d'amour in Brügge. Von G. von Canal. — Bildnis S. K. Hoheit des Prinzregenten Luitpold von Bayern. Von F. v. Defregger. — Christus consolator. Von E. Zimmermann. — Die Panzerkorvettte Oldenburg auf der Werft des Vulkan. Von K. Hochhaus. — Waldmühle bei Windischgarsten in Oberösterreich. Von K. Hasch.

Die graphischen Künste. Heft 3.
Ernst Hildebrand. Von Ad. Rosenberg. — Raffaels Bildungs- und Entwickelungsgang. Von C. von Lützow. (Mit Abbild.) — Kunstbeilagen: Die drei Grazien, von Raffael. — Madonna mit dem Granatapfel, von Raffael. — Zwei Madonnenskizzen, von Raffael. — Am Ufer des Bodensees, von H. Gude.

Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums. Juli u. August.
Fundchronik. — Bucheinband aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Von P. J. Rée. — Die kirchlichen Kleinodien des Kardinals Albrecht, Erzbischofs und Kurfürsten von Mainz, Markgrafen von Brandenburg. Von H. Bösch.

Mitteilungen des k. k. Österr. Museums für Kunst und Industrie. August.
Beiträge zur Geschichte der Goldschmiedekunst. Von A. Lepszy. — Die Werkstatt der Della Robbia und das Majolikaornament. Von Prof. Dr. Jos. Bayer. (Schluss.)

Architektonische Rundschau. Heft 11.
Kirche zu Allagen bei Soest. Von L. Schupmann in Berlin. — Villa am Square du Bois de Boulogne in Paris. Von S. Souvestre in Paris. — Neues Hofburgtheater in Wien. Von Karl Freiherr von Hasenauer, ebenda. — Villa des Barons von Oetinger in Frankfurt a. M. Von S. Ravenstein, ebenda. — Portal am Südklint in Braunschweig. — Wohnhaus Weinberger in Mannheim. Von L. Schäfer, daselbst. — Rathaus für Münsterberg i. Schl. Von Mühlke u. Poetsch in Berlin.

Gewerbehalle. Nr. 9.
Orgel in der Marienkirche zu Lübeck. — Stühle und Guéridon aus dem Gardemeuble in Paris. — Schmuckgegenstände, entw. von L. Beschor in Hanau. — Dreithüriger Spiegelschrank, entw. von Architekt Eugen Zink in München. — Romanischer Leuchter. — Brunnenentwürfe. Von Prof. L. Theyer in Graz, für die Gewerbeausstellung in Bozen. — Stoffmuster im Nordböhm. Gewerbemuseum in Reichenberg.

Blätter für Kunstgewerbe. Heft 8.
Bucheinband, entw. v. B. Gross, ausgef. v. P. Pollack in Wien. — Bücherschrank, entw. v. R. Bakalowits, ausgef. von der Staatsgewerbeschule in Graz. — Lüster für elektr. Glühlicht, entw. v. B. Hofmann, in Bronze ausgef. v. D. Hollenbach. — Tabernakel aus dem XV. Jahrh., vergoldet. Vortragskreuz in vergoldetem Kupfer, byzantinisch.



Im Verlage von E. Kraus, Düsseldorf, Wehrhahn 28a erscheint:

Naturwissenschaftlich-technische Umschau.

Illustrirte populäre Wochenschrift über die Fortschritte auf dem Gebiete der angewandten Naturwissenschaft und technischen Praxis. Für Gebildete aller Stände. Begründet 1884. Abonnements durch die Post, die Buchhandlungen oder direkt bezogen pro Quartal **3** Mark. — Einzelne Nummern gegen Einsendung von **25** Pfennige in Marken.

Urteile der Presse.

— — **Diesem Verlangen nach Vielseitigkeit entspricht die illustrirte Zeitschrift „Naturwissenschaftlich-technische Umschau"**, welche, für Gebildete aller Stände bestimmt, in populärer Darstellungsweise über die Fortschritte, Entdeckungen und Erfindungen auf den Gebieten der angewandten Naturwissenschaft und technischen Praxis berichtet. **Durch den außerordentlich mannigfaltigen Inhalt dieser Zeitschrift** wird das wechselseitig fördernde Zusammenwirken von Naturwissenschaft und Technik in der Nutzbarmachung der Stoffe und Kräfte zur Erhöhung unseres intellektuellen und materiellen Wohlseins in **anschaulicher, zugleich fesselnder und belehrender Weise dargestellt.**

„Illustrirte Zeitung".

Ein wahrhaft gediegenes Unternehmen, das mit diesem Jahre neu in die Erscheinung getreten ist. Wir empfehlen allen unseren Lesern, welche sich für die Fortschritte auf dem Gebiete der angewandten Naturwissenschaft und technischen Praxis interessiren, die „Umschau" **als eine Quelle, aus welcher wertvolle Belehrung zu schöpfen ist.**

„Familien-Zeitung".

Die Kunstsammlungen

des sel. Herrn **Theodor Simonis in Strassburg**
kommen in Auftrag des Erben

im Gemäldesaal von Rudolf Bangel

in Frankfurt a. M.

Montag und Dienstag, den 8. und 9. Oktober 1888 zur Versteigerung.
Kataloge mit 8 Lichtdrucken über die

Gemälde älterer und moderner Meister
sowie
kunstgewerbliche Arbeiten

sind gegen M. 1. — franko zu beziehen durch
Rudolf Bangel in Frankfurt a. M.

Illustrirter Katalog der Auktion am 10. Oktober von
Handzeichnungen und Gemälden
meist Düsseldorfer und Niederländer Künstler
des XVIII. und XIX. Jahrhunderts
gegen 50 Pf. franko durch **Rudolf Bangel in Frankfurt a. M.**

Die „Allgemeine Zeitung"

(mit wissenschaftlicher Beilage und Handelszeitung)

früher in Augsburg erschienen

ist in Deutschland und Oesterreich durch die Postanstalten für 9 Mark vierteljährlich (6 M. für **die 2 letzten Monate, 3 M. für den letzten Monat des Quartals**) zu beziehen. Preis bei direkter Versendung unter Streifband monatlich 4 Mark (M. 5. 60 für die anderen Länder des Weltpostvereins).

Quartalpreis bei wöchentl. Versendung im Weltpostverein M. 12.

Probenummern nebst neuestem Quartal-Register gratis.

Leitartikel, wissenschaftliche und handelspolitische Aufsätze ꝛc. ꝛc. in Nr. 232 bis 238.

Zur Statistik des russischen Reichs. — Die Kapitulationen und Massauah. — Neuer Fortschritt in Japan. — Neue Schwierigkeiten in Spanien. — Italienische Note an Frankreich. — Wohin steuert die französische Republik? (I./II.) — Türkische Note über Massauah. — Die landwirtschaftlichen Verhältnisse in Aegypten. — Parlamentarische oder richterliche Legitimationsprüfung. — Von der deutsch-russischen Grenzmark.

Wiener Briefe. (CCXXVI.) — Ein deutscher Freund Miltons und erster Sekretär der Königlichen Gesellschaft. Von Fr. Althaus. III. (Schlußartikel.) — Ponte di Santa Giustina. Von H. E. v. Berlepsch. — Die Gleichnisreden Jesu. — Land und Leute der Abruzzen. (IV./V.) — Die deutsch-nationale Kunstgewerbeausstellung in München. Von H. E. v. Berlepsch. (XII.) — Rudolf v. Jhering. — Bergfahrten und Raststätten. (X.) — Tegernsee. — Ithaka. Von J. Partsch. (I.) — Unter den Hohenzollern. — Dante's Geistesgang. Von Dr. Scartazzini.

Die Jahresberichte der Handels- und Gewerbekammern in Württemberg. (Schluß.)

Aufträge für Streifbandsendungen an die Expedition in München.

Die Königsphantasien von **A. Mennell.** Erstmalige und ausschliesslich privilegirte Darstellung der bayerischen Königsschlösser in Wort und Bild. Tafeln in Lichtdruck von J. Albert, A. Frisch etc., in Photogravüre von Goupil's Nachfolger etc. 250 Illustrationen in 16—18 Lieferungen à 1 M. 50. Die Kritik sprach sich über das, textlich für ein grosses Publikum berechnete, Werk äusserst lobend aus. Teil I liegt komplett vor (Preis 10 M.) und wird jedermann ein Urteil ermöglichen.

Leipzig. **Verlag der Litterarischen Gesellschaft.**

Carl Triepel
KUNSTHANDLUNG, BERLIN
Jerusalemerstr. 13, am Dönhofsplatz.
Gemälde und Handzeichnungen alter Meister.
(36)

Kunsthandlung Hugo Grosser in Leipzig.
Vertretung und Musterlager von
Ad. Braun & Co., Phot. Anstalt in Dornach.

Malerinnen-Schule

KARLSRUHE.

U. d. Protektorat I. K. H. d. Grossherzogin v. Baden.
Prospekte gratis und frei. (3)

Neuer Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig.

Soeben erschien:

GRUNDZÜGE
DER
KUNSTGESCHICHTE
VON
ANTON SPRINGER.

Textbuch zur Handausgabe der kunsthistorischen Bilderbogen.
Dritte verb. Auflage des Textbuchs.

III. DIE RENAISSANCE IN ITALIEN.

27 Bogen gr. 8⁰. geb. **M. 1. 90.**

Das vierte Bändchen wird im Oktober erscheinen.



Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von August Pries in Leipzig.

23. Jahrgang. 1887/88.

Kunstchronik

Nr. 44. 20. September.

Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

Herausgeber:

Carl v. Lützow und Arthur Pabst

Wien, Theresianumgasse 25. — Köln, Flandrische Straße 14.

Expedition:

Leipzig: E. A. Seemann, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. Kühl, Jägerstr. 73.

Die Kunstchronik erscheint von Oktober bis Ende Juni wöchentlich, im Juli, August und September nur aller 14 Tage und kostet in Verbindung mit dem Kunstgewerbeblatt halbjährlich 6 Mark, ohne dasselbe ganzjährlich 8 Mark. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler in Leipzig, Wien, Berlin, München u. s. w. an.

Kunstchronik No. 45 (Schluß des 23. Jahrgangs) erscheint am 4. Oktober.

An die Leser.

Mit nächster Nummer der Kunstchronik schließt der laufende Jahrgang der Zeitschrift für bildende Kunst und des Kunstgewerbeblattes. Die Leser werden gebeten, die Bestellung auf den neuen Jahrgang bald aufzugeben, damit keine Verzögerung in der Zusendung entsteht.

Die Verlagsbuchhandlung.

Belgische Ausstellungen.

Antwerpen, 31. August 1888.

Von den vielen Ausstellungen dieses Jahres entfällt auf Belgien sicherlich der stärkste Prozentsatz. Der gewissenhafte Reisende, der alles Sehenswerte, das an seinem Wege liegt, mitnehmen will, hat hier mit den vielen Tentoonstellnigs seine liebe Not. Will er zum Beispiel nach der Sommerfrische in Ostende seine Heimreise über Antwerpen mit einem Abstecher nach Brüssel antreten, so stehen ihm auf dieser Route, nachdem er sich schon in Ostende eine hygienische Ausstellung angesehen hatte, nach fünf weitere Expositions bevor. Zunächst der Grand concours international in Brüssel, und in diesem eingekapselt die Exposition rétrospective des arts industriels, hierauf in Mecheln eine neue Doppelausstellung industrieller Erzeugnisse und Mechelnscher Altertümer — und hat er alles dieses unter manchen Strapazen und Enttäuschungen sich angesehen und kommt nun nach Antwerpen in die Exposition des beaux-arts, so findet er am Ende, daß auch dies eine Ausstellung war, nicht besser als die anderen. Wirkliche Bedeutung kann von diesen belgischen Ausstellungen wohl nur die „Retrospektive" in Brüssel beanspruchen, die anderen rechtfertigen meistens nicht die Prätensionen, mit denen sie auftreten.

Hier in Antwerpen hat die Société royale d'encouragement des beaux-arts zur Feier ihres hundertjährigen Bestehens eine internationale Kunstausstellung veranstaltet; man hat ihr auf dem Platz der Weltausstellung von 1885 ein ansehnliches Holzgebäude eingeräumt, der Garten davor ist zu allerlei Spielen und Vergnügungen eingerichtet, ein größeres Restaurant ist dort etablirt, und alle fünf Minuten soll ein Pferdebahnwagen die Scharen der Besucher heranbefördern. Die Wagen kommen und gehen mit unermüdlichem Eifer, aber leider bringen sie niemals viele Passagiere mit. Das ist auch nicht zu verwundern, denn wer einmal dort war, hat die ausgestellten Schätze zur Genüge bewältigen können und braucht nicht wiederzukommen. Findet er doch in einer Reihe von Hauptstücken alte Bekannte wieder, die sich mit einem flüchtigen Erkennungsgruß begnügen können, und die neuen Bilder sind meistens nicht der Art, daß sie ein wiederholtes und eingehendes Studium verdienten.

Den Löwenanteil an der Ausstellung trägt natürlich die belgische Kunst, die acht von den zwanzig Sälen einnimmt. Zwei von diesen wiederum sind

dem pietätvollen Gedächtnis an die beiden hervorragenden Künstler Belgiens gewidmet, die im letzten Jahre, der eine in Antwerpen, der andere in Brüssel, verstarben, Nicaise de Keyser und Louis Gallait. Es weht dem unvorbereitet Eintretenden ein altertümlicher Hauch aus diesen Räumen entgegen. Wir sind in unserem Urteil vielleicht undankbar gegen die wackeren Meister, die für unsere moderne Kunst so viel bedeuteten, aber es ist nun einmal nicht zu leugnen, daß wir uns merkwürdig rasch und gründlich von ihrer künstlerischen Anschauungsweise entfernt haben. Diese Bilder, die zum Teil erst vor wenigen Jahren gemalt wurden, liegen uns ferner als mancher alte Niederländer, der seit drittehalb Jahrhunderten von einer Galerie in die andere gewandert ist. Es liegt hier über allen Gestalten und Scenen, selbst den grausigen, der Schleier einer milden Verschönerung, der es verhindert, daß wir von ihnen unmittelbar gepackt werden. Wenn ein geistreicher Kunstfreund einst vor einem Porträt des Velazquez ausrief: „Ja, wo ist denn hier das Bild?", so kann man hier manchmal umgekehrt fragen: „Wo ist denn hier der Mensch?" Aber immerhin müssen wir der Begabung und der Gewissenhaftigkeit eines Gallait und de Keyser gerecht werden und anerkennen, daß sie in ihrer Weise das Höchste geleistet haben. In ihren sorgfältig, vielleicht zu sorgfältig gemalten Bildern steckt doch oft mehr wirkliche Genialität als in den „genial hingehauenen" Werken moderner Improvisatoren. — Der Saal de Keysers ist angefüllt mit den Erzeugnissen seiner letzten Jahre, einer Reihe von spanischen Genrebildern, den Früchten eines Aufenthaltes in Sevilla in den Jahren 1880 und 1881. Die größten von ihnen stellen eine „Karfreitagsprozession in Sevilla" und eine Zuschauergruppe aus dem Stiergefecht — Bravo toro! — dar. Der angrenzende Saal enthält neben einer Menge von Entwürfen zu Gallaits größeren Bildern als Haupt- und Prunkstück den „dernier hommage rendu aux comtes d'Egmont et Hoorn", d. h. den letzten Gruß vor ihren aufgebahrten Leichen. Außerdem finden wir hier eine Reihe trefflicher Porträts; man möchte freilich schwören, daß diese Damen und Herren nicht alle so liebenswürdig waren, wie sie hier aussehen. Immerhin hat man beim Verlassen dieser Räume das befriedigende Gefühl, nur gut gemalte Bilder gesehen zu haben. Das hört nun allerdings in den Sälen der modernen belgischen Kunst bald auf. Man kann im Gegenteil behaupten, daß hier wirklich hervorragende Bilder gar nicht und gute nur in spärlicher Anzahl vorhanden sind. Die bedeutendsten belgischen Künstler der Gegenwart sind sehr schwach vertreten. Jan van Beers hat aus seinen Ateliers nur drei Bildchen neuesten Datums ausgestellt, eine kokette kleine Schlittschuhläuferin, die ihr Gesicht hinter dem vorgehaltenen Muff versteckt, ein skizzenhaftes Porträt Sarah Bernhardts, und einen Kavalier im Kostüm Louis XIII., dessen herrlicher Spitzenkragen die laute Bewunderung der weiblichen Kunstkenner erregte, — alle drei in ihrer Weise pikant und mit einer etwas aufdringlichen technischen Bravour gearbeitet.

Überhaupt kann man sich an den Genrebildern noch am meisten erfreuen. Die Stoffe derselben sind ja in der Regel so wenig neu, wie die der lyrischen Gedichte, aber jeder läßt sich gewiß gern von Léon Brunin die alte Geschichte von dem „Ebé de St. Martin" des verliebten Greises noch einmal erzählen. Außer den gewissenhaft gemalten Bildern Brunins wären etwa noch eine köstliche Gruppe alter Spitalweiber von Leo van Aken und ein paar ländliche Scenen von Josef van Leemputten rühmend hervorzuheben. Bilder größeren Stiles fehlen so gut wie gänzlich; nur drei Reduktionen größerer Gemälde mit Scenen aus der Antwerpener Geschichte, die Karel Oans und van der Ouderaa für das Gerichtshaus in Antwerpen malen, könnte man hier anführen. Besonders letzterer zeichnet sich, wie es scheint, durch das Studium der alten Niederländer, wie Rogiers, durch eine scharfe Charakteristik seiner Personen aus. Louis Maeterlinck hat einige feine Porträts ausgestellt. — Die Landschaftsmalerei tritt, wie überhaupt auf der Ausstellung, entschieden zurück. Eine stimmungsvolle Sommernacht in der flandrischen Niederung von Aug. Musin und zwei Antwerpener Stadtansichten von Henri Schaefels fielen mir besonders auf. — Es wäre freilich sehr viel leichter, eine Blütenlese der schlechten als der guten Bilder zusammenzustellen, doch wollen wir lieber von ihnen schweigen und uns unseren deutschen Landsleuten zuwenden, die in drei Sälen ihr Quartier aufgeschlagen haben.

Da feiern wir manches Wiedersehen! Unter den bemerkenswerten Bildern sind uns nur wenige unbekannt, und die besten sind eigentlich die von der Berliner Nationalgalerie herübergesandten: „Die Freiwilligen von 1813" von Scholtz, die meisterhaften Porträts Ludwig Richters und Ranke's von Pohle und Schrader, der Amsterdamer Antiquar von Meyerheim. Die Mehrzahl oder doch ein großer Teil der Gemälde sind alte Ausstellungshabitué's, die, nachdem sie, vergeblich einen Käufer suchend, Deutschland durchirrt haben, nunmehr hier in der Fremde eingekehrt sind. Viel lieber hätten wir unsere bedeutendsten gegenwärtigen Künstler in einigen, wenn auch noch so bekannten, Werken begrüßt; aber es sind fast alle ausgeblieben! Kaum, daß die beiden Achenbach fünf Bilder hergeschickt hatten, und das will

doch nicht viel sagen (von Oswald ist nur eine „Mondnacht bei Neapel“ da). Nur ein reizendes Bild Rud. Kleinmichels, das in seiner Ecke eine immer erneute Heiterkeit hervorrief, sei noch erwähnt: ein kleines Mädchen, das seiner Großmutter zum Geburtstag einen Blumenkorb mit einem selbstverfaßten Glückwunsch überreicht hat und sich nun an der Freude der Alten weidet, — ein Bild voll liebenswürdiger Laune und von der sorgfältigsten künstlerischen Ausführung. Wenn sich das nur von mehreren der hier ausgestellten Bilder sagen ließe!

Trennt man sich von dieser landsmännischen Kunst im Ganzen leichten Herzens, so verweilt man um so lieber in dem österreichischen Saale. Er ist entschieden die vornehmste Abteilung der Ausstellung. Mit lobenswerter Ökonomie hat man hier nicht Vieles, aber fast nur Gutes zusammengestellt. Den Ehrenplatz nimmt, vielleicht auch infolge seines Umfanges, eines der Polarbilder Julius von Payers ein, eine Scene aus der Franklinexpedition: „Das Verlassen der Schiffe“. — Eine kunstgebildete deutsche Dame, welche mit erhobener Stimme vor ihren Angehörigen die Bilder kritisirte, rief kurzweg aus: „Sensationsmalerei!“ und zog weiter. Vielleicht hat sie recht, aber was thut's? Mir ist solch ein gutes Sensationsbild lieber als z. B. der langweilige „Luther auf dem Reichstage zu Worms“ von Wilhelm Beckmann im anstoßenden deutschen Saal. — Ganz besonders zeichnen sich die Ungarn aus. Das Porträt des Grafen G. von J. Benczur erscheint als der Typus des lebensfrohen, etwas übermütigen Magnaten. Und seine „Bacchantin“, der zwei Frauen reichlichen Wein kredenzen, sieht wie ein moderner Jordaens aus in dem Schimmer des weiblichen Körpers und dem derben Humor der ganzen Scene. P. Vago und Louis Ebner haben vortreffliche Genrebilder aus dem ungarischen Volksleben ausgestellt und „Golgatha“ von Arpad Feszti ist zum mindesten ein ausgezeichnetes Landschaftsbild. —

Die französische Abteilung ist schon von weitem kenntlich durch den Schimmer zahlreicher Nuditäten. Unter welchen Etiketten sie auch erscheinen: als „Eva“, „Abendnebel“, Schlummer“, „Badendes Mädchen“, sie haben alle etwas Gemeinsames, alle mehr ausgezogen als nackt, mehr Modelle als Weiber! Am ansprechendsten hat noch Bougueran in seiner „Baigneuse“ die große Aufgabe gelöst. — Zur allgemeinen Charakterisirung läßt sich von der französischen Abteilung etwa das von der deutschen Gesagte wiederholen: Überwiegend ist ein gleichgültiges Mittelgut, zu den besseren Bildern zählen in erster Linie die von der französischen Regierung überlassenen, wie z. B. eine frisch gemalte ländliche Liebesscene von N. Brouillet und die Landschaften von Cabrit und Jean Baptiste Olive. Die am besten vertretene Gattung ist noch die Porträtmalerei. Mit wohlwollendem Lächeln schauen uns die bekannten Züge Jules Ferry's aus dem Bilde Leon Bonnats an. Minder bekannt, aber sicher nicht minder gut gemalt, sind die Persönlichkeiten, die uns Al. Cabanel, Albert Lambert und Therese de Champ-Renaud schildern. — Unter den Genrebildern fordert besonders ein umfangreiches Gemälde Ernest Bordes': „Attila, vor der Schlacht bei Chalons die Haruspices befragend“, die Aufmerksamkeit heraus. Ich möchte jedoch nicht behaupten, daß das etwas theatralisch lärmende, übrigens nicht schlecht gemalte Bild in gleichem Maße die Aufmerksamkeit verdiente. — Man gestatte es mir, das Häuflein holländischer, italienischer, schweizerischer und spanischer Bilder, das in zwei Zimmern und dem Eingangsraum untergebracht ist, mit Stillschweigen zu übergehen, denn „zu dem kleinsten Epigramm“ gebricht es ihnen an Stoff.

Wenn so die Abteilung der Malerei, d. h. der bei weitem größte Teil der Ausstellung, nur mangelhaft den Ansprüchen genügt, die man an eine internationale, von den Regierungen unterstützte Exposition jubilaire des beaux-arts stellen darf, so kommen die übrigen Künste überhaupt zu keiner selbständigen Geltung. In dem großen Mittelsaal, an dessen einem Ende das Buffett thront, hat man alles, was nicht Ölgemälde heißt, versammelt. Ein paar architektonische Entwürfe niederländischer Künstler, ein paar Aquarelle, Pastelle und Handzeichnungen hängen an den Wänden umher, während auf dem übrigen Raum des Saales eine circa hundert und dreißig Nummern starke „internationale“ Sammlung plastischer Werke aufgestellt ist. Die Fremden (Franzosen und Deutsche) haben nur Arbeiten geringeren Umfanges, Büsten und Statuetten, geliefert. Ein zierliches Figürchen einer „Pariserin“, ein Drittel lebensgroß, in Terrakotta, von der geschickten Hand des französischen Elsässers Ringel d'Illzach verdient unter ihnen besondere Aufmerksamkeit. Es ist in einem der Säle der französischen Malerei aufgestellt — nicht mit Unrecht, denn die lebhaft bewegte kleine Figur sieht sich wie ein plastisches Gemälde an. — Umfangreichere Werke rühren von belgischen Bildhauern her. Da steht gleich in der Mitte des Saals ein ungeheures Knäuel von Pferden, nackten Männern und Weibern. Der Künstler: Jean Marie Gaspar hat es einfach „Lutte équestre“ genannt, und mehr kann man sich auch nicht dabei denken. — Andere, wie Charles Samuel (Au soir), Viktor de Haen (L'abandon), Jean Parentani (Baigneur blessé) haben höchst lebenswahre Aktfiguren geliefert, besonders der heimkehrende Ackers-

mann des Erstgenannten ist ein meisterhaftes Bild des schwer und müde Dahinwandernden. Nur konnte ich bei diesen vortrefflichen Skulpturen nicht den Gedanken an ein kleines Genrebild der französischen Abteilung los werden: es stellte einen Bildhauer dar, der behufs Vereinfachung der Arbeit die Statue eines jungen Mädchens stückweise über dem lebenden Modell abformte. Manche unserer modernen Skulpturen machen den Eindruck, als ob sie so entstanden wären. — Um mit einem Lobe zu schließen, sei noch die zierliche Gruppe dreier Engelknaben von Frans van Havermaet erwähnt, die fröhlich mit zwei Schriftbändern einherstürmen, auf denen die Jahre 1788 und 1888 geschrieben stehen. Es sollte ein freundliches Symbol der Ausstellung sein. Wenn nur die kleinen Burschen wüßten, wie die Ausstellung ausgefallen ist, sie würden weniger siegesbewußt aussehen! G. P.

Kunstlitteratur und Kunsthandel.

x. — **Die Quellenschriften für Kunstgeschichte** und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance erscheinen soeben in neuer wohlfeiler Ausgabe, die auf vierzig Lieferungen (à M. 1.70) berechnet ist. Die erste Lieferung enthält den Anfang von Leonardo's Buch von der Malerei, übersetzt von H. Ludwig, die zweite Cennino Cenni's Buch von der Kunst, übersetzt von A. Ilg.

* **Die Goldene Pforte zu Freiberg i. S.** bildet den Gegenstand einer ausführlichen, mit sieben wohlgelungenen Lichtdrucktafeln ausgestatteten Monographie, welche Freih. Richard v. Mansberg soeben (bei W. Hoffmann in Dresden) herausgegeben hat. Die Schrift führt den aus Wernhers Marienlied entnommenen Titel: „Daz hohe liet von der maget" und stellt sich namentlich die Aufgabe, den symbolischen Inhalt und Zusammenhang des vielbewunderten und neuerdings trefflich restaurierten Skulpturenschmuckes der Goldenen Pforte unter Beziehung auf die Dichtungen und Religionsanschauungen des Mittelalters zu erläutern und darzulegen. Wir müssen die eingehende Würdigung der Exegese des Verf. einer anderen Stelle vorbehalten, können aber nur wünschen, daß allen Denkmälern unserer vaterländischen Kunst eine so eingehende und mit so vorzüglichen Abbildungen versehene monographische Behandlung zu teil würde, wie sie uns hier geboten wird.

* **Neue Photographien aus dem Wiener Belvedere.** Manche der zahlreichen Besucher des herrlichen Belvederegartens in Wien werden dort während der letzten Monate fragend ein großes Bretterhaus angeschaut haben, das in der Mitte vor der oberen Terrasse sich erhebt. Es ist die Werkstatt des Photographen J. Löwy, welcher mit neuen Aufnahmen der kaiserlichen Gemäldegalerie beschäftigt ist. Es sind zunächst zwei photographische Ausgaben derselben in Aussicht genommen: eine in Imperial (2—300 Blatt) und eine Folio (6—700 Blatt). Im Herbst sollen die ersten Aufnahmen veröffentlicht werden. Eine heliographische Ausgabe steht für später in Frage. Dieselbe wird wesentlich von dem Erfolge abhängen, dessen sich die Photographien zu erfreuen haben werden. Wie man schon aus der großen Zahl der Aufnahmen schließen kann, sind nicht nur die Hauptbilder der Sammlung, welche sich einer besonderen Popularität rühmen dürfen, sondern auch zahlreiche minder bekannte Werke in das Programm aufgenommen: eine Entscheidung, die man vornehmlich vom kunstwissenschaftlichen Standpunkte aus gewiß nur billigen kann. Nach dem Erscheinen der ersten Blätter kommen wir auf das hochverdienstliche Unternehmen zurück.

Eine antike Porträtgalerie, welche Herr Theodor Graf in Wien aus El Fajjûm mitgebracht hat, erregt gegenwärtig in München, wo sie der Besitzer erst weiteren Kreisen zugänglich gemacht hat, das größte Interesse. Georg Ebers gab in der Allgemeinen Zeitung vom 15. Mai u. ff. bereits einen umfassenden Bericht über diesen höchst wichtigen Fund, welcher ein scharfes Schlaglicht auf die antike Malweise wirft. Ebenso brachte die Kölnische Zeitung vom 30. Aug. einen längeren Aufsatz über diese kunsthistorischen Merkwürdigkeiten aus der Feder C. Böttichers. Es handelt sich um eine große Menge von Bildnissen, welche dem alten Arsinoë entstammen und den Mumien aufgeheftet waren. Sie sind zum größten Teil auf Holz, manche auch auf Leinwand gemalt, einige in Tempera, die meisten in Wachs (enkaustisch) ausgeführt. Derartige Bilder sind nicht unbekannt; in Dresden, im Louvre zu Paris, im British Museum zu London werden sie aufbewahrt. Doch waren es nur einzelne und weniger wertvolle. Die außerordentlich reiche und nicht nur archäologisch sondern auch künstlerisch höchst wertvolle Sammlung des Herrn Graf zeigt die antike Porträtmalerei auf einer sehr hohen Stufe. Einige Bildnisse sind so überaus naturwahr, so sprechend, daß man es für unmöglich halten sollte, ein zweitausendjähriges Produkt vor sich zu haben. Andere erscheinen freilich wiederum flach und konventionell; offenbar richtete sich die Qualität des Bildes nach den Mitteln der Stifter. Über die Sammlung wird im ersten Heft des neuen Jahrgangs der Zeitschrift für bildende Kunst ein illustrirter Artikel von Richard Graul erscheinen. Ein größeres Werk, welches die hervorragendsten Stücke der Sammlung in Heliogravüren und Farbendrucken bringen und von Prof. H. Heydemann, und O. Donner v. Richter herausgegeben wird, befindet sich für den Verlag von E. A. Seemann in Vorbereitung.

Todesfälle.

Alfred Armand †. Am 27. Juni dieses Jahres ist der als Kunstsammler bekannte Architekt A. Armand zu Paris in seiner Wohnung am Boulevard des capucines verschieden. Wer entweder Gelegenheit gehabt hat, den liebenswürdigen Herrn persönlich kennen zu lernen, oder sich nur die Emsigkeit und Gewissenhaftigkeit vergegenwärtigt, mit der Armand das Studium der italienischen Medailleure betrieb, wird über seinen Hingang gewiß aufrichtige Trauer empfinden. Überraschen konnte aber Armands Ableben nicht. Die zitternde Hand in seinen Briefen aus den letzten Jahren und die Nachrichten, die über das Zurückgehen seiner Kräfte aus Paris zu uns drangen, mußten auf den traurigen Fall längst vorbereiten. — A. Armand war am 3. Oktober 1805 geboren (nach der „Chronique des arts" 1888, S. 200). 1827 kam er in die École des beaux-arts, wo A. Leclerc sein hauptsächlicher Meister war. Den fertigen Architekten haben meist Bahnhofbauten beschäftigt, unter denen ich die nunmehr schon historisch gewordene Gare St. Lazare zu Paris hervorheben will. Für uns ist Armand mehr durch seine auserlesene Medaillensammlung wichtig und durch die zahlreichen schönen Zeichnungen von alten und neuen Meistern ersten Ranges. Eine meines Wissens nur im engsten Kreise bekannte Zeichnung Lionardo da Vinci's, die zu des großen Italieners theoretischen Studien in Beziehung steht, ein Blatt von Raffael, ein sehr interessantes von Dürer (eine Zeichnung zu dem Stich: Friedrich der Weise, B. 104) je eines von Rembrandt, F. Bol, mehrere von Van Dyck, bedeutende Zeichnungen von Ingres mögen hier genannt werden. Aus dem methodischen Studium der italienischen Schaumünzen der Renaissance ist Armands allbekanntes vortreffliches Werk „Les médailleurs italiens des quinzième et seizième siècles" hervorgegangen, dessen dritter Band vor etwa einem Jahre ausgegeben worden ist. Wie es heißt, geht Armands Sammlung von Zeichnungen an H. Valton, seinen Universalerben, über. Seine ungewöhnlich reiche Kollektion von Photographien soll die Pariser Nationalbibliothek erhalten. Th. Frimmel.

* **Der Porträtmaler Gustav Gaul**, eine in allen Gesellschaftskreisen Wiens als Mensch und Künstler hochgeschätzte, liebenswürdige Persönlichkeit, ist am 7. d. M. in der Hinterbrühl bei Mödling einem längeren Unterleibsleiden erlegen. Gaul war, als Sohn des Medailleurs Franz Gaul, am 6. Februar 1836 in Wien geboren und zählt zu den begabtesten Schülern Rahls, dessen Grundsätzen er in seinen stilvollen, in saftigen Farben gemalten Bildnissen treu zuge-

than blieb. Es gab kaum eine Wiener Ausstellung, die uns nicht eine blühende Wiener Frauenschönheit oder einen geistig hervorragenden Mann durch Gauls glückliche Hand vergegenwärtigte. Namentlich die Bildnisse zahlreicher Künstler und Künstlerinnen der Theaterwelt, an ihrer Spitze das Sophie Schröders, rühren von ihm her. Auch mehrere schöne dekorative Malereien (im Todesco'schen Hause in Wien, in der Villa Wanda bei Gmunden u. a.) und eine große Anzahl trefflicher Kopien nach Tizian, Rubens, Raffael und anderen alten Meistern hat er ausgeführt.

Paul Ritter †. Am 30. August starb in Nürnberg nach langer, schmerzvoller Krankheit, 29½ Jahr alt, der talentvolle Maler und Radirer Paul Ritter jun., ältester Sohn des bekannten vortrefflichen Malers und Radirers Lorenz Ritter. Er war Schüler seines Vaters und des Professors Raab in München. Die Zeitschrift brachte von ihm im 22. Jahrgange ein Blatt nach E. Zimmermann „Die böse Gans".

Konkurrenzen.

Die Teyler-Gesellschaft in Harlem hat für 1891 folgende Preisaufgabe ausgeschrieben: 1) Eine chronologische, möglichst vollständige Aufzählung der holländischen und vlamändischen Ornamentisten, die vom 15. Jahrhundert bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts Ornamente gezeichnet oder erfunden haben und deren Entwürfe entweder von ihnen selbst oder von anderen Stechern gestochen worden sind, mit biographischen Notizen. 2) Eine genaue Beschreibung der Werke der obenerwähnten Künstler, mit Angabe der Dimensionen der Stiche, und der Orte, an denen sie sich befinden. 3) Eine Beschreibung der von holländischen und vlamändischen Meistern nach Zeichnungen fremder Künstler gefertigten Stiche, vorausgesetzt, daß diese Zeichnungen nicht schon von fremden Stechern gestochen worden sind. — Die Aufzählung und die Beschreibung müssen auch in chronologischer Anordnung die anonymen Meister enthalten, deren Werke nur durch ein Monogramm oder einen Buchstaben bezeichnet sind. Ebenso sind die Werke der gänzlich anonymen Meister, die gar kein Zeichen tragen, aber in der Kunstgeschichte bezeichnet werden und unter dem oder jenem Pseudonym bekannt sind, zu beschreiben. Die Stiche sind unter dem Namen des Zeichners, nicht unter dem des Stechers zu beschreiben. Ist der Stecher allein bekannt, so ist der Stich ihm zuzuschreiben und unter seinem Namen zu beschreiben, selbst wenn es unwahrscheinlich ist, daß er der Erfinder sein sollte. Die Stiche eines Meisters (Erfinders, Zeichners oder Stechers) müssen besonders und fortlaufend chiffrirt sein. Bilden mehrere Werke eine Folge, so genügt es nicht, den Titel anzugeben oder eine allgemeine Beschreibung der Folge zu liefern, vielmehr muß jeder Stich einer Folge so beschrieben werden, daß man genau sieht, welcher Folge er angehört und welche Nummer in derselben er trägt. Der Preis der besten Arbeit ist eine goldene Medaille im Werte von 400 fl. Die einzuliefernden Arbeiten müssen in englischer Schreibschrift leserlich in englischer, holländischer, französischer oder deutscher Sprache, aber von anderer als der Hand des Verfassers geschrieben sein. Zugelassen werden nur fertige, vor dem Termin eingelieferte Arbeiten, Bruchstücke finden keine Berücksichtigung. Der Termin ist auf den 1. April 1890 gesetzt, damit die Arbeiten bis zum 1. Mai 1891 beurteilt werden können. Alle eingeschickten Arbeiten bleiben Eigentum der Genootschap, die die preisgekrönte Schrift oder deren Übersetzung in ihren Schriften drucken läßt. Der Verfasser hat nicht das Recht, seine Arbeit ohne Bewilligung der Gesellschaft zu veröffentlichen; diese behält sich auch das Recht vor, die nicht preisgekrönten Arbeiten nach ihrem Gutdünken zu verwenden, mit oder ohne Nennung des Verfassers, doch wird er im ersteren Falle um Erlaubnis gebeten werden. Die Gesellschaft giebt nur auf Kosten der Verfasser Abschriften der nicht preisgekrönten Arbeiten ab. Die eingeschickten Arbeiten dürfen die Unterschrift des Verfassers nicht tragen, sondern nur eine Devise, und müssen von einem versiegelten Umschlag mit derselben Devise begleitet sein, der Namen und Wohnort des Verfassers enthält.

Vermischte Nachrichten.

P. **Köln.** Dem städtischen Kunstgewerbemuseum ist bereits im ersten Halbjahr seines Bestehens eine Erbschaft zugefallen. Ein in Amerika verstorbener Kölner, Herr Carl Gilbert, hat eine Sammlung kunstgewerblicher Gegenstände sowie ein Vermögen (etwa 50—60 000 Mark) der Stadt vermacht mit der Bedingung, daß für die Zinsen des letzteren kunstgewerbliche Gegenstände, welche nach dem 13. Jahrhundert entstanden sind, angekauft werden sollen. Das Testament, 1885 errichtet, bestimmt als Ort der Aufstellung der Sammlungen und späteren Ankäufe das Wallraf-Richartz-Museum, falls jedoch inzwischen in Köln ein Kunstgewerbemuseum errichtet sein sollte, das letztere dazu. Somit wird die ganze hochherzige Schenkung dem Kunstgewerbemuseum zu gute kommen.

Kr. **Munkacsy's Gemälde** „Christus auf Golgatha" (Le Calvaire), ist im August d. J. für 400 000 Mk. an denselben Hrn. J. Vanamaker verkauft worden, der schon Munkacsy's „Christus vor Pilatus" erworben hatte.

—n. **Das Gambettadenkmal** in Paris, welches am 13. Juli auf dem Karousselplatze enthüllt wurde, ist ein gemeinsames Werk des Architekten Boileau d. j. und des Bildhauers Paul Aubé und hat 360 000 Franken Kosten verursacht. Es besteht aus einem sich nach oben verjüngenden Pfeiler mit Kapitäl, auf dessen Höhe eine nackte Weibsperson, auf einem geflügelten Löwen sitzend, mit einer Schrifttafel in der einen, einen Lorbeerzweig in der anderen Hand, die Défense nationale darstellt. Auf einem vorspringenden Sockel steht die Figur des „Tribuns" mit heftig demonstrirender Gebärde, mit Rock und Ueberzieher die Jahreszeit andeutend, in der der Kampf gegen die deutschen Heere zu Ende ging. Ueber ihm schwebt die Ruhmesgöttin mit einer fliegenden Fahne, den gefeierten Redner beschattend, zu dessen Seiten rechts und links drei Figuren angebracht sind, ein verwundeter, zu dem Diktator aufblickender Soldat, ein ein am Boden liegendes Schwert ergreifender Jüngling und hinter diesem aus der Wandung des Pfeilers als Torso heraustretend ein kriegsmutiger Arbeiter mit beiden Händen einen Gewehrkolben fassend. Nach unten erweitert sich der Sockel nach beiden Seiten hin und bietet Sitzplätze für die Figuren der „Stärke" und der „Wahrheit", welche beide in Bezug auf Nacktheit wenig, in Bezug auf Idealität sehr viel zu wünschen übrig lassen. Es scheint, als habe der Bildhauer nach den gemeinsten Modellen gesucht, um etwas besonders Charakteristisches für Zeit und Volk ausfindig zu machen. Die Vorderseite des Sockels zeigt ein Inschriftfeld, flankirt von zwei hübschen Kinderfiguren, die sitzend die Enden eines hängenden Blumenkranzes halten. Aehnlich ist die Rückseite angeordnet. Den unteren Abschluß des Sockels bildet eine mächtige, weit ausladende Hohlkehle mit Ablauf und Plinthe. Das ganze Denkmal ist über 27 Meter hoch; die bronzenen Figuren sind von Barbedienne gegossen.

Vom Kunstmarkt.

x. — **Die Kunstsammlung von Theodor Simonis** in Straßburg, eine der ältesten und interessantesten, welche das Elsaß aufzuweisen hat, kommt am 8. und 9. Oktober d. J. im Bangelschen Gemäldesaal zu Frankfurt a. M. unter den Hammer. Den Grundstock derselben bildet die Sammlung Mayno, welche größtenteils in der ersten Hälfte des laufenden Jahrhunderts zusammengebracht wurde. Der mit Lichtdrucken ausgestattete Katalog verzeichnet 146 Gemälde, meist von niederländischen Kleinmeistern aus dem 17. Jahrhundert herrührend. Die übrigen von den 354 Nummern entfallen auf kunstgewerbliche Gegenstände aller Art, Miniaturen, Skulpturen in Marmor, Holz und Elfenbein, Gläser, Silber- und Bronzearbeiten.

P. **Stuttgarter Kunstauktion.** Am Montag den 1. Okt. und folgende Tage versteigert Albert Duß in Stuttgart denjenigen Teil vom Nachlaß König Ludwigs II. von Bayern, welcher durch Kauf in Besitz des Herrn G. Ebeni gelangt war. Neben den durchweg vortrefflich gearbeiteten, für den König eigens hergestellten modernen Arbeiten jeglicher Art befinden sich darunter auch ältere Porzellane verschiedener Herkunft. Das Hauptstück der Sammlung dürfte die Vorderseite des Prachtbettes aus Schloß Linderhof sein. Der

Katalog ist mit einer großen Anzahl Tafeln in Lichtdruck geziert.

—st. **Kölner Kunstauktion.** Im Lempertzschen Auktionshaus beginnen die Versteigerungen des Winters am 1. Okt. mit dem Verkauf der Gemälde- und Kunstsammlungen des Herrn H. G. Winckler in Hamburg. Die in Interessentenkreisen wohl bekannte Galerie enthält Bilder alter und moderner Meister im ganzen 244 Stück, darunter Arbeiten hervorragender Meister, welche mancher öffentlichen Sammlung zur Zierde gereichen dürften. Die wertvollsten Bilder sind dem Katalog in Lichtdruck beigegeben. — Die Kunstsachen und Antiquitäten (541 Nummern) sind durchaus nach dem Geschmack des Besitzers zusammengebracht, ohne nach irgend einer Richtung hin eine Abrundung zu erfahren. Sie enthalten daher neben den Kunsttöpfereien, Gläsern, Email, Miniaturen, Arbeiten in Edelmetall, Elfenbein, Bronze, Halbedelsteinen, auch antike Gegenstände mannigfaltigster Art. Die Auktion soll drei Tage dauern.

Zeitschriften.

Allgemeine Kunstchronik. Nr. 34 u. 36.
Ungarn im Münchener Glaspalast. Von G. Ramberg. — Aus Kundmanns Werkstatt. Von P. Ringer. — Kunstnachrichten. — Johannes Benk. Von Helene Magyar. — Aus dem Münchener Glaspalast. Von G. Ramberg. — Schloss Ambras in Tirol. Von L. Lychdorff (Schluss). — Eine ungarische Kunstausstellung. Von H. Glücksmann (Schluss).

L'Art. Nr. 583.
Le Dôme d'Orvieto. (IV.) Von H. Mereu. — Les industries d'Art dans l'Ancienne France. (Forts.) Von E. Garnier. — Les caricaturistes français. Von A. de Buisseret.

Die Kunst für Alle. Heft 23 u. 24. Ausstellungsheft 7 u. 8.
Die Münchener Ausstellungen von 1888. Von F. Pecht. (Fortsetzung.) — Aus Rom.

Christliches Kunstblatt. No. 9.
Luca Signorelli (Schluss). — Eine altchristliche Lampe aus Selinunt. Von Prof. Viktor Schultze. — Ueber das Münster zu Ulm.

The Magazine of Art. September.
Old Arts and modern thoughts. Von J. E. Hodgson. — Sculpture at the Royal Academy. Von Claude Philipps. — The stopping point in Ornament. Von Lewis F. Day. — The Kepplestone collection. Von James Dow. — P. E. Théodore Rousseau. Von D. C. Thomson. — Bernard van Orley. Von W. Shaw-Sparrow.

Revue des arts décoratifs. 1889. Nr. 1 u. 2.
Notices sur quelques décorateurs. Von Puvis de Chavannes. — L'horloge et ses transformations. Von Henry Havard. — L'exposition de Bruxelles et la mission de Louis Courajod I.

Blätter für Kunstgewerbe. Heft 9.
Pflanzenphotographie und stilisirte Pflanzen. — Die Korbflechterei in Oberfranken. — Photographierahmen in Schmiedeeisen. Entworfen und getrieben von H. Eschemann in Wien. — Kredenz und Sessel. Von M. Niedermoser in Wien. — Tintenzeug in Bronze. Von Karl Schaffer in Wien — Gaslüster. Entworfen von Prof. Helméssen in Prag, ausgeführt von M. Schuster in Wien. — Pastorale in Elfenbein, 13. Jahrh. — Kelch aus dem Stifte Admont in Steiermark. Silberguss, vergoldet, 14. Jahrh.

Zeitschrift für christliche Kunst. Heft 6.
Der Einband liturgischer Bücher. Von Paul Adam. — Die alte Jacobikapelle zu Gielsdorf bei Bonn. Von W. Effmann. — Das grosse Reitersiegel des Erzherzogs Rudolf IV von Oesterreich. Von L. Korth. — Die retrospektive Ausstellung in Brüssel. Von A. Schnütgen.

Inserate.

Bekanntmachung, die Ausstellungen der Kunstvereine

zu

Breslau, Danzig, Königsberg in Pr., Stettin, Elbing, Görlitz und Posen

in den Jahren 1888/89 betreffend.

Die Kunstvereine zu **Breslau, Danzig, Königsberg in Pr., Stettin, Elbing, Görlitz** und **Posen** werden wiederum in der Zeit **von Dezember 1888 bis Oktober 1889** nach der oben angegebenen Reihenfolge der Städte unmittelbar auf einander stattfindende Kunstausstellungen veranstalten.

Den geehrten Künstlern, welche die Ausstellungen mit ihren Werken zu beschicken geneigt sind, werden folgende Bedingungen zur gefälligen Beachtung empfohlen:

1) Alle an die Kunstvereine zu richtende Schreiben sind zu frankiren.
2) In Ermangelung einer bei Uebersendung der Kunstwerke ausdrücklich ausgesprochenen entgegengesetzten Bestimmung gilt als Regel, daß die zu den Ausstellungen gegebenen Sachen den Cyclus vollständig durchlaufen, daher denn auch keine der oben bezeichneten Reihenfolge der Ausstellungen widersprechende Anordnung zu berücksichtigen möglich bleiben wird. Die Ausstellungen beginnen:
   in Breslau . . . . . den **2. Dezember 1888**
   „ Danzig . . . . . . den **27. Januar 1889**
   „ Königsberg . . . . den **24. März 1889**
   „ Stettin und Elbing . den **19. Mai 1889**
   „ Görlitz . . . . . . den **14. Juli 1889**
   „ Posen . . . . den **25. August 1889.**

   Die zu diesen Ausstellungen bestimmten Gemälde sind daher einzusenden:
   An den Inspektor der Königl. Akademie in Berlin bis zum **15. November 1888**, oder spätestens an den Kunstverein zu Breslau bis zum **22. November 1888**, an den Kunstverein in Danzig bis zum **17. Januar 1889**, an den Kunstverein in Königsberg bis zum **14. März 1889**, an die Kunstvereine zu Stettin und Posen dürfen dagegen Einsendungen ohne besondere Rückfrage bei denselben nicht mehr erfolgen.
3) Die Gemälde müssen unumgänglich an die sie enthaltenden Kisten mit Schrauben befestigt, die Kisten aber nicht nur zugeschraubt, sondern auch über den Fugen mit starkem Papier verklebt werden. — Bei solchen Bildern, welche an den Deckeln oder den Seitenwänden der Kisten zur Raumersparung mit Schrauben befestigt werden, ist es durchaus erforderlich, dieselben noch außerdem durch Kreuzgurte gegen das Herabfallen zu sichern. Bei Sammelkisten soll außer den am Deckel und Boden angeschraubten Bildern höchstens noch eine Zwischenschicht zulässig sein. Unnötiges Gewicht, also zu schwere Rahmen und Kisten, ist zu vermeiden, dessenungeachtet aber muß die Kiste stark genug sein, um nicht eingedrückt zu werden.

   Ein Zettel mit Angabe des Malers, des äußersten Preises oder Wertes und des dargestellten Gegenstandes, welcher bei Landschaften und Genrebildern mit besonderer Genauigkeit anzugeben sein wird, ist an den Blendrahmen oder an der Rückseite des Hauptrahmens der Gemälde zu befestigen. — Wo diese Vorschrift nicht beachtet wird, trägt der Uebersender jeden Nachteil, der durch etwaige Beschädigung oder Verwechselung geschehen könnte.
4) Kopien bleiben unbedingt von den Ausstellungen ausgeschlossen.

   Gemälde, welche schon in einer früheren Ausstellung der östlichen Kunstvereine sich befunden haben, werden nicht zum zweiten Male angenommen, vielmehr dem Einsender, unter Nachnahme der Kosten der zweiten Einsendung, auf seine Kosten zurückgeschickt.
5) Die Frachtkosten bezahlt der die Kunstwerke empfangende Verein, jedoch mit Ausnahme der Postsendungen, welche letztere nur portofrei angenommen werden. **Nachnahmen für Kisten, Verpackung, Versicherung und sonstige Spesen werden unbedingt nicht vergütigt, eben so wenig die Kosten für Lokaltransport.** Kunstwerke, welche mit solchen Nachnahmen belastet ankommen, werden nicht eher zur Ausstellung zugelassen, bis diese Auslagen dem betreffenden Verein vergütigt sind. Erfolgt die Erstattung dieser Kosten nicht umgehend, so werden die Sendungen unter Nachnahme aller Kosten zurückgesendet. Bei Sendungen, die als Eilgut eingehen, trägt der Absender die Hälfte der Frachtkosten, vorausgesetzt, daß nicht von dem betreffenden Vereine für solche Sendungen die Uebernahme der ganzen Kosten ausdrücklich in Aussicht gestellt worden ist.
6) Dem beteiligten Vereine muß vor der Absendung der Kunstwerke durch Fracht davon durch die Post eine kurze Benachrichtigung mit Angabe der Größe der Kunstwerke und der Signatur der Kiste dergestalt zeitig gegeben werden, daß nach dem gewöhnlichen Postenlaufe noch hinreichende Zeit für den beteiligten Verein bleibt, um die zur Sache gehörigen Verfügungen zu treffen.
7) **Künstler und Privatpersonen, die von den Vereinen nicht aufgefordert sind, müssen sich wegen der Uebersendung zu-**

vörderst an denselben wenden und der Beurteilung durch eine Jury unterwerfen; alle direkten Sendungen ohne diese Vermittelung gehen auf Kosten der Herren Einsender.

8) Die östlichen Kunstvereine verpflichten sich, die Kunstwerke sowohl auf dem Transport, als während der Ausstellungen nach dem von dem Eigentümer angegebenen Werte gegen Feuersgefahr zu versichern und im Falle eines Unglücks den Künstlern und Besitzern die eingehenden Versicherungssummen sofort auszuzahlen. Eine weitere Verpflichtung oder Gewährleistung wird von den Vereinen nicht übernommen.

9) Das Oeffnen und Schließen der Kisten erfolgt in Gegenwart eines Künstlers und zweier Vorstands- oder Vereinsmitglieder, als Urkundspersonen. Ueber etwa wahrgenommene Beschädigungen der verpackt gewesenen Kunstgegenstände wird ein besonderes Protokoll aufgenommen, von den Urkundspersonen unterzeichnet, und muß dieses der Zusender als Beweis gegen sich gelten lassen.

10) Der Ankauf der Kunstwerke wird dem betreffenden Künstler von demjenigen Einzelverein, bei welchem derselbe stattgehabt hat, sofort angezeigt und hiernächst auch von diesem alsbald oder gleich nach Beendigung der Ausstellung die Zahlung geleistet. Den Künstlern ist es dagegen nicht gestattet, an den Orten der Ausstellung Privatverkäufe, sei es direkt oder durch Vermittler vornehmen zu lassen, indem das Verkaufsrecht der ausgestellten Kunstgegenstände lediglich nur den Vereinsvorständen zusteht.

11) Die Rücksendung der eingesandten Kunstgegenstände erfolgt binnen 14 Tagen nach Beendigung der Ausstellung in Posen. Nach Ablauf von 3 Monaten, von diesem Zeitpunkt an, hört für die Kunstvereine jede Haftung für nicht zurückerhaltene Gegenstände auf, daher denn etwaige Reklamationen in dieser Beziehung binnen der bezeichneten Frist angemeldet werden müssen.

Im Juli 1888.

Der Haupt-Geschäftsführer der östlichen Kunstvereine

von Holleben.

Oberlandesgerichts-Präsident zu Königsberg.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von August Pries in Leipzig.

23. Jahrgang. 1887/88.

Kunstchronik

Nr. 45. (Schluß.) 4. Oktober.

Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

Herausgeber:

Carl v. Lützow und Arthur Pabst

Wien Theresianumgasse 25. Köln Wilhelmsring 22a.

Expedition:

Leipzig: E. A. Seemann, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. Kühl, Jägerstr. 73.

Die Kunstchronik erscheint von Oktober bis Ende Juni wöchentlich, im Juli, August und September nur aller 14 Tage und kostet in Verbindung mit dem Kunstgewerbeblatt halbjährlich 6 Mark, ohne dasselbe ganzjährlich 8 Mark. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petit eile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler in Leipzig, Wien, Berlin, München u. s. w. an.

An die Leser.

Mit dieser Nummer der Kunstchronik schließt der 23. Jahrgang der Zeitschrift für bildende Kunst und des Kunstgewerbeblattes. Die Abnehmer derselben werden gebeten, den neuen Jahrgang unverzüglich zu bestellen, damit keine Verzögerungen in der Zusendung entstehen. Beide Blätter können sowohl durch den Buchhandel als durch die Post bezogen werden.

Der neue Jahrgang wird u. a. enthalten: Eine antike Porträtgalerie (Th. Grafs Funde in Fajjûm), von R. Graul, mit Heliogravüren und Holzschnitten; Das neue Burgtheater in Wien, reich illustrirter Aufsatz von C. v. Lützow; Die Sammlung Schwabe in Hamburg, von W. v. Seidlitz; Neue antike Kunstwerke, von H. Heydemann; Eine vergessene Kupferstichsammlung (Bologna) von M. Lehrs. Das Kunstgewerbeblatt wird u. a. enthalten: Verzierte Tischplatten, von J. v. Falke, Kunstgewerbliche Streifzüge, von R. Graul; Das Kunstgewerbemuseum in Köln, von Direktor A. Pabst; Die Kunstgewerbeausstellung in München, von demselben 2c. Die Hefte werden wie bisher reich mit Holzschnitten, Radirungen, Heliogravüren und Farbendrucken ausgestattet sein.

Die Verlagsbuchhandlung.

Die akademische Kunstausstellung in Berlin.

III.

Die Neigung zu einer poetischen Auffassung der landschaftlichen Natur wurzelt so tief in dem germanischen Künstlergemüt, daß es dem modernen Naturalismus, welcher auch auf der sonnigen Flur nur die aschgraue Trübsal des unheilbaren Weltschmerzes sieht, auf dem Gebiete der Landschaftsmalerei am schwersten wird, Raum für seine zerstörende, mißgünstige Thätigkeit zu gewinnen. Sowohl nach der romantisch-pathetischen Richtung, welche nicht müde wird, die majestätischen Reize des Hochgebirges, sei es in den deutschen, schweizerischen und italienischen Alpen, sei es in ihrem Widerspiel, den norwegischen Bergkolossen, auszubeuten, als in der sinnigen Ausforschung der Naturseele aus einem unscheinbaren, vernachlässigten Erdenwinkel überwiegt die poetische Gestaltung des Naturausschnittes, welche unmittelbar auf die gleiche poetische Empfänglichkeit des Beschauers einzuwirken sucht. Diese Neigung hat selbst Gegenden, welche wie z. B. die Mark Brandenburg und die nähere Umgebung Berlins draußen im Reiche für den Inbegriff grenzenloser Armseligkeit galten, mit einem romantischen Nimbus umwoben. Es ist bekannt, daß Scherres, Ockel und Bennewitz von Loefen zuerst mit Erfolg dieses Vorurteil bekämpft haben, indem sie mit schüchternen, melancholischen Gebärden, gleichsam mit dem Hute in der Hand, die Kiefernwälder, die träumerischen Waldseen und die breiten spiegelklaren Flußläufe der Mark mit ihren sanft aufsteigenden, welligen Ufern im Abendsonnengold oder in der klaren, kalten, ebenfalls zum Mitgefühl anregenden Frühlingsbeleuchtung zeigten. Sie haben eine

gewisse Verwandtschaft mit den französischen Meistern des paysage intime. Aber man darf sie deshalb keineswegs Realisten nennen. Wenn man ihre Landschaften mit denen der zweiten Generation vergleicht, ist man vollauf berechtigt, sie vielmehr zur poetischen Schule oder gar zu den Romantikern zu rechnen. Denn es hat sich bereits eine Schule gebildet, welche nicht dulden will, daß jene Künstler aus dem Sande der Mark ein Stückchen poetisches Gold herausschlagen. Auch den Kartoffel- und Rübenfeldern, den einförmigen Wiesen an den Flußufern und der dürren Heide soll ihr Recht auf Darstellung nicht verkürzt und der Beweis geliefert werden, daß der Sonnenuntergang durchaus kein so poetisches Phänomen ist, wenn die Sonne, statt mit ihren letzten Strahlen den Spiegel eines waldumkränzten Sees zu küssen, am Horizonte eines Stoppelfeldes untergeht. Paul Vorgang, Hilfslehrer an der Kunstakademie, ist das Haupt dieser Realisten der Mark, welche auch in ihrer koloristischen Ausdrucksweise auf eine sorgsame Durchbildung der Einzelheiten verzichten, sondern sich mit der rohen Wirkung der Lokalfarben begnügen.

Daß sich aber eine realistische Naturauffassung sehr wohl mit koloristischen Reizen vereinigen läßt, dafür liefern die holländischen Landschaften und Städteansichten des aus der Düsseldorfer Schule hervorgegangenen Hans Herrmann einen sehr erfreulichen Beweis. Eine Ansicht von Amsterdam gewährt durch den zarten Schmelz der Behandlung und die Feinheit des Tones eine köstliche Augenweide, ein wahres Labsal für koloristische Feinschmecker. In der Düsseldorfer Schule hat der Realismus in der Landschaftsmalerei noch weit weniger Boden als in Berlin, auch unter dem jüngeren Nachwuchs nicht. Der verheißungsvollste dieser jüngeren Generation ist Karl Wuttke, ein Schüler von Oswald Achenbach, welcher binnen weniger Jahre die Höhe des Meisters erreicht hat und jetzt in einer Strandpartie bei Monterosso an der Riviera ein glänzendes Beispiel seiner Kraft poetisch-erhabener Schilderung und seiner koloristischen Begabung geliefert hat, welche auch die zartesten Tonstimmungen, die flüchtigsten Nüancen der Luft festzuhalten weiß.

Es kann nicht die Aufgabe einer Zeitschrift sein, welche ihren Lesern ein Spiegelbild der gesamten europäischen Kunstbewegung bieten will, in Berichten über Ausstellungen von vorwiegend lokalem Charakter auf alle bemerkenswerten Einzelheiten einzugehen, zumal in diesem ausstellungsreichen Jahre, welches an die Genußfähigkeit des kunstliebenden Publikums ganz unerfüllbare Anforderungen stellt. Es muß den Tageszeitungen überlassen bleiben, einen statistischen Überblick über die künstlerische Jahresproduktion zu geben, die leider den volkswirtschaftlichen Grundsatz, daß das Angebot der Nachfrage zu entsprechen hat, unbeachtet läßt. Wir müssen uns hier auf die Hervorhebung von bedeutungsvollen Momenten in der Entwickelung einzelner Künstler oder auf die Erwähnung von Kunstwerken beschränken, welche den Höhepunkt oder das Endziel einer gewissen Richtung bezeichnen. Und da werden wir denn gewahr, daß uns diese Ausstellung nach beiden Seiten hin nur noch wenig zu thun giebt. Wenn sich auch nicht verkennen läßt, daß die Spezialitätenneigungen unserer Landschaftsmaler sehr wesentlich zur Erreichung des hohen Niveaus dieser Gattung der Malerei beigetragen haben, daß die Konzentration auf ein begrenztes Studienfeld zugleich eine geistige Vertiefung und eine technische Vollkommenheit herbeigeführt hat, so ist doch auf der anderen Seite die unvermeidliche Folge dieser Beschränkung eine gewisse Einförmigkeit des Schaffens, welche den Berichterstatter über eine Ausstellung vor die Alternative stellt, entweder hundertmal Gesagtes zu wiederholen oder in der Abfassung einer langen Präsenzliste diesem das Zeugnis auszustellen, daß er von der einmal erreichten Höhe nicht herabgestiegen ist, jenem zu Gemüte zu führen, daß er eine kleine Abwärtsbewegung gemacht hat. Beides ist gleich unerfreulich, und so können wir uns in diesem Jahre auf die Betonung des charakteristischen Moments beschränken, daß die Gebirgs- und Marinemalerei die glänzendsten Schöpfungen aufzuweisen hat. In der malerischen Ausbeutung der norwegischen Fjorde, der Lofoten u. s. w. finden sich beide Gattungen vereinigt, und diese Natur muß so anspornend auf die Phantasie und die Schaffenskraft der Maler wirken, daß es schwer hält, unter diesen Spezialisten, deren erfolgreichste A. Normann, G. A. Rasmussen, Fritz Grebe und Otto Sinding sind, Unterschiede des Grades zu machen. In der Schilderung der schweizerischen Alpen halten einander die Düsseldorfer Josef Jansen und Alfred Metzener und der Berliner Karl Ludwig die Wage, welcher in einem Cyklus von vier Landschaften nach Motiven von Grindelwald, aus dem Montafon, dem Gadmen- und Lütschinenthal die typische Physiognomie der vier Jahreszeiten im Hochgebirge zu schildern versucht hat. Die Wirkung seiner Gebirgslandschaften erwächst augenscheinlich aus einem innigen, poetisch gestimmten Gemüt, dessen Äußerungen man z. B. bei den mehr theatralisch angeordneten, auf rein koloristischen Effekt berechneten Alpenlandschaften von O. v. Kameke vermißt. Ein Motiv aus den südlichen Ausläufern der Alpen, eine felsige Einöde aus dem Sarcathal, dem Oberlauf des Mincio, hat auch Albert Hertel, der sich sonst mit Vorliebe in Marinen und Strandbildern bewegt, die Veran-

lassung geboten, sich einmal mit den Spezialisten der Gebirgsmalerei zu messen, und dieser Wetteifer ist zu seinem Vorteil ausgeschlagen, indem er aus dem Naturobjekt, in Erinnerung an die von Franz Dreber empfangenen Eindrücke, eine Landschaft in heroischem oder historischem Stile herausgedichtet hat, welche einen ernsten Inhalt noch dadurch gewinnt, daß im Vordergrunde der am Rande einer Sandgrube sitzende Versucher dem in abweisender Haltung vor ihm stehenden Heiland einen Stein zur Verwandlung darreicht. Der Charakter der Landschaft hat dem ausgezeichneten Koloristen eine Zurückhaltung auferlegt, welche nicht in seinem Temperamente liegt. Im Gegensatz dazu hat er in zwei Stillleben zur Dekoration eines Speisesaales ein Farbenconcert veranstaltet, in welchem alle Instrumente forte spielen, ohne daß dadurch ein Mißklang in der berauschenden Gesamtwirkung entsteht. Ernst Körner weiß aus der Fülle von Studien, welche er von seiner letzten ägyptischen Reise heimgebracht, immer neue Motive von ungewöhnlich fesselndem Reiz zu gewinnen. Die graugelbe Sandwüste des Assassifthals bei Theben, dessen Sohle von labyrinthischen Katakomben unterwühlt ist, hat einem koloristischen Darstellungsvermögen von solcher Universalität anscheinend nicht die geringsten Schwierigkeiten bereitet, und noch mehr ist die Schärfe des Blicks zu bewundern, welcher bei greller Sonnenbeleuchtung aus einer unabsehbaren Wüste von Sand, Fels- und Steintrümmern seine Abstufungen des Tons herauszulesen weiß, durch welche das Abgestorbene neues Leben empfängt.

Einer großen Gunst erfreut sich zur Zeit die Marinemalerei in Berlin, und diese Stimmung hat auch in der Verleihung der großen goldenen Medaille an Karl Saltzmann ihren Ausdruck gefunden. Wenn an seinem großen Seestück, „die Korvette Prinz Adalbert im Stillen Ozean“, auch die Bravour in der breiten koloristischen Behandlung und der Glanz des Tons anzuerkennen sind, so hat doch das Wasser auf seinen Bildern, auch auf diesen, zumeist etwas Starres und Regungsloses. Um wie viel lebendiger, überzeugender und grandioser hat Eugen Dücker in seinem „Abend am Meer“ die majestätische Bewegung einer gewaltigen, sich dem Strande zuwälzenden Woge geschildert, und selbst Hermann Eschke, dessen rastlose Produktivität bisweilen auch in das Fahrwasser des Handwerksmäßigen gerät, hat auf drei kleinen Marinen vom Nordkap (einer Darstellung des merkwürdigen Vogelfelsens Hjelmsoe) und von den Lofoten ungleich mehr Leben und Bewegung entfaltet als sein schnell berühmt gewordener Schüler.

Noch eine andere Spezialität der Landschaftsmalerei, die Flußuferlandschaft, ist durch Karl Rahtjen in Berlin (ein Motiv von Wedel bei Hamburg „nach dem Regen“) und August Schaeffer in Wien (eine Partie von der March mit einer Büffelherde zur Abendzeit) so glänzend vertreten, daß das Gesamtbild dieses Zweiges der Malerei, trotzdem uns wenig oder gar nichts Neues geboten wird, ein ungemein befriedigendes ist. In vollem Gegensatz dazu ist die Ausbeute, welche uns ein Überblick über die Genremalerei gewährt, eine äußerst dürftige. Hier ist denn doch durch das Ausbleiben der Münchener und der ersten Düsseldorfer Meister eine sehr fühlbare Lücke entstanden, für welche nur diejenigen Ersatz finden, die in der Sammlung von abschreckend häßlichen Weibern, welche Max Liebermann unter dem Titel „Konservenmacherinnen“ ausgestellt hat, den höchsten Triumph rücksichtsloser Wahrheit erblicken. Auf minder fortgeschrittene Kunstfreunde werden der Besuch eines vornehmen Ehepaars zu Pferde in einem Zigeunerlager im Walde von Paul Meyerheim, der sich hier in der Charakteristik des fahrenden Volks wie in der Modellirung der Körper und in der koloristischen Behandlung als nicht ungeschickten Nachahmer von L. Knaus erweist, und die prächtige Humoreske „Ein Liebesmahl“ in einem Offizierskasino von Robert Warthmüller viel anziehender wirken. Letzteres ist das populärste Bild der Ausstellung geworden, und es hat diese Ehre nicht bloß durch die glückliche Wahl des Stoffs und die humorvolle Charakteristik der beim Nachtisch von heiterster Stimmung beherrschten Offiziere eines Infanterieregiments, welche den von einem Kameraden von der Kavallerie zum besten gegebenen Schnurren lauschen, sondern auch durch die glänzende, namentlich in der Wiedergabe der von Tabaksdampf erfüllten, von der Sonne durchleuchteten Luft ausgezeichnete malerische Darstellung verdient, welche alles weit hinter sich läßt, was jemals die Schule A. v. Werners, den Meister mit inbegriffen, auf koloristischem Gebiete geleistet hat.

Wenn man von dem Gipsmodell zur Statue Grillparzers für Wien von Karl Kundmann absieht, in welcher sich Monumentalität der Erscheinung mit feiner Beseelung des Antlitzes und gefälligem Arrangement der Gewandpartien glücklich verbindet, so ist die plastische Abteilung fast nur von Berliner Bildhauern beschickt worden, welche bekanntlich in zwei Lager geteilt sind. Neben der älteren, von Rauch abhängigen Richtung gewinnt die neuere, welche in R. Begas ihr Haupt verehrt, mehr und mehr an Boden. Aber in dem Grade, wie sie sich ausbreitet, wächst auch, wie rühmend anerkannt werden muß, ihre Besonnenheit und ihr Streben nach maßvoller Formenbehandlung Diese Erscheinung tritt ganz besonders erfreulich in einer auf einem Lehnsessel ruhenden

Porträtfigur der Königin Luise von Emil Hundrieser zu Tage, welcher damit zum ersten Male ein völlig einwandfreies Werk geschaffen hat, in dem sich malerische Freiheit in der Gestaltung und Durchbildung der Details und des Beiwerks bescheiden den Gesetzen statuarischer Geschlossenheit und Strenge unterordnet. Minder glücklich ist diesmal der bisher erfolgreichste Vertreter dieser malerisch-naturalistischen Richtung, Gustav Eberlein, gewesen. Sowohl seine Gruppe der Königin Luise mit dem Prinzen Wilhelm, dem nachmaligen Kaiser, als auch die Bronzefigur einer nackten griechischen Tänzerin, welche eine bogenförmige, für elektrische Beleuchtung eingerichtete Rosenguirlande über ihrem Haupte schwingt, und ein sehr wüst komponirtes, eine Episode aus der Verteidigung der Stadt Hannöversch-Münden im 30jährigen Kriege darstellendes Hochrelief lassen diejenige Strenge, Feinheit und Sorgfalt in der Durchbildung der Formen vermissen, welche die Psyche desselben Künstlers zu einer so überaus anziehenden Schöpfung machen. Was diese Richtung gleichwohl auf dem Gebiete der monumentalen Plastik zu leisten vermag, zeigt das Gipsmodell zu dem jüngst in Frankfurt a. O. enthüllten Bronzestandbild des Prinzen Friedrich Karl von Max Unger, welcher, ohne in der Gesamtanlage die guten Überlieferungen der Rauchschen Schule zu verlassen, doch ein erhebliches Mehr an Leben und Bewegung erreicht hat. Jenen Überlieferungen folgt auch mit Glück die von dem verstorbenen Karl Schuler modellirte Kolossalstatue Luthers für Nordhausen.

Der zweimalige Thronwechsel dieses Jahres hat auch in der plastischen Kunst sein Echo durch zahlreiche Büsten und Statuetten der drei Kaiser gefunden. Unter den Bildnissen Kaiser Wilhelms I. ist ein äußerst fein charakterisirter und in der Technik meisterhafter Marmorkopf von besonderem Interesse, weil ihn sein Schöpfer, Joseph Kopf, kurze Zeit vor dem Tode des Kaisers nach dem Leben — wenn wir nicht irren, in Baden-Baden — modellirt hat. Kaiser Friedrichs edles Antlitz ist am glücklichsten von C. A. Bergmeier wiedergegeben worden, während unter den Büsten Kaiser Wilhelms II. diejenige von Heinz Hoffmeister die ähnlichste und zugleich lebensvollste ist. Es verdient noch hervorgehoben zu werden, daß auch in diesem Jahre die Kleinplastik und jene von den Italienern begründete Richtung, welche in der subtilen Nachbildung eines Modells in einer möglichst gewagten Stellung oder Bewegung ihre Hauptaufgabe sieht sehr gut vertreten sind. Ein auf einer Kugel balancirender nackter Knabe von Johann Götz und ein kleiner Ballschläger von Fritz Zadow bezeichnen wohl den Höhepunkt dieser Bestrebungen. Seit zwei Jahren hat auch die Tilgnersche Schule in Berlin einen sehr beachtenswerten Repräsentanten in Kuno von Uechtritz, welcher in der Brunnengruppe einer von drei Genien umgebenen Nymphe und in zwei leicht getönten weiblichen Büsten wiederum glänzende Proben seiner Begabung für wirksame Komposition in malerischem Sinne abgelegt hat.

Adolf Rosenberg



Das Gambettadenkmal in Paris.
Aus der Revue des arts décoratifs entlehnt.
(Vergl. die Notiz Sp. 706 in Nr. 44.)

Kunstlitteratur und Kunsthandel.

x. — **Von den Meisterholzschnitten aus vier Jahrhunderten**, welche von Dr. G. Hirth und Dr. R. Muther in München gemeinsam herausgegeben werden, ist kürzlich die

zweite Lieferung erschienen, welche seltene und interessante Blätter aufweist. Ein Blatt aus dem Anfange des 15. Jahrhunderts, die beiden Johannes mit Sebastian und Antonius, zeigt noch die ersten unbeholfenen Anfänge der Holzschneidekunst. Dann folgen einige unbeschriebene Blätter, z. B. Schäufeleins Petrus im Gefängnis; Die Kreuztragung von demselben; Wolfgang Huber, Christus am Kreuze; H. Baldung Grien, Die heil. Anna selbdritt, nach der bekannten Federzeichnung Dürers. Der Holzschnitt galt als zweifelhaftes Blatt Dürers. Die Reste einer angeblichen Jahreszahl (1518) werden von den Herausgebern als unkenntlich gewordenes Monogramm des H. B. Grien gedeutet. H. Burgkmair, Geschichte der St. Kümmernuß, ein Geiger, der sich von einem Heiligenbilde ein Geschenk erspielt, ist ebenfalls höchst beachtenswert. Einige interessante Helldunkelblätter, darunter eine Venus von L. Cranach in zwei Zuständen, vervollständigen die wertvolle Lieferung.

x. — **„Der Spottvogel im Glaspalast"** betitelt sich ein kleines satirisches Schriftchen, welches an den hervorragendsten Bildern der Münchener Kunstausstellung seinen Witz übt. Karikirende Zeichnungen mit poetischen oder prosaischen Epigrammen bilden seinen Inhalt. Das bald bissige, bald harmlos scherzende Büchelchen hat in München guten Erfolg gehabt, so daß zu den ersten Bändchen (Preis 1 M.) noch ein Nachtrag (Preis 50 Pf.) erscheinen konnte. Einer der besten Scherze des Buches ist der, welcher auf das Bild von Alma Tadema „Mein Arzt" gemünzt ist. Von dem Mediziner sieht man nur das Gesicht, Ober- und Hinterkopf werden vom Rahmen abgeschnitten. Er hält in der einen Hand die Uhr, mit der anderen fühlt er den Puls des Kranken, von dem ebenfalls nur zwei Hände zu sehen sind. Dazu giebt nun der Spottvogel folgende Erläuterung: „Dr. Epps reinigt sich von dem Verdacht, keine Uhr zu besitzen. Porträt mit hysterischem Hintergrund. Das Bild ist wegen Platzmangel stark beschnitten. Die andere Hälfte befindet sich im Besitz des Herrn Alma Tadema."

y— **Springers Grundzüge der Kunstgeschichte.** Der dritte Teil dieser dritten Auflage des Textbuchs zu den „kunsthistorischen Bilderbogen" ist vor kurzem im Verlage von E. A. Seemann in Leipzig erschienen. Korrespondirend mit dem dritten Teile der „Bandausgabe" des bekannten Bilderwerks behandelt er die Renaissance in Italien. Was wir gelegentlich des zweiten Teils bemerkten, daß der Verfasser ein nahezu neues Werk geschaffen und in diesem ein wesentlich lebendigeres Bild von der Entwickelung der Kunstübung entrollt, als es das allzu knapp gefaßte Textbuch bot, gilt in kaum geringeren Maße von der Fortsetzung, die uns in einem 11 Bogen starken Bändchen vorliegt. Wie aus einer Ankündigung des Verlegers hervorgeht, werden die Ergänzungstafeln zur Bandausgabe der „kunsthistorischen Bilderbogen", auf welche Springer bereits im Text Bezug nimmt, gleichzeitig mit dem vierten Teile der „Grundzüge" ausgegeben. Mit diesen Ergänzungstafeln, in welchen auch die farbigen Tafeln des II. und III. Supplements der ursprünglichen Ausgabe Aufnahme finden sollen, wird das Bildermaterial zwar nicht den Reichtum des Stammwerkes mit seinen Supplementen erreichen, dafür aber den Vorteil einer mehr systematischen, genau an die „Grundzüge" sich anschließenden Anordnung gewähren.

Todesfälle.

⊙ **Der Tier- und Genremaler Emil Hallatz** ist am 15. September in Friedenau bei Berlin im 52. Lebensjahre gestorben.

⊙ **Der französische Geschichts- und Genremaler Gustav Boulanger** ist am 21. September zu Paris im Alter von 64 Jahren gestorben.

⊙ **Der belgische Tiermaler Edmond de Praetere** ist am 16. September zu Brüssel, 62 Jahre alt, gestorben.

—n. **Louis Hendricks**, ein bekannter belgischer Historienmaler, der u. a. im Chorumgang der Kathedrale zu Antwerpen einige große Ceremonienbilder ausführte, ist in genannter Stadt am 22. September, 61 Jahre alt, gestorben.

Konkurrenzen.

R. **Stuttgart.** Im Januar dieses Jahres erließ der hiesige Kirchenbauverein ein Preisausschreiben zur Erlangung von Entwürfen zum Neubau einer evangelischen Kirche in hiesiger Stadt. Die bis zum 30. Juni eingelaufenen 33 Konkurrenzarbeiten, unter denen zum Teil ganz hervorragende künstlerische Werke sich befinden, welche jedoch wegen beträchtlicher Überschreitung der bestimmten Bausumme von M. 350000 bei der Prämiirung leider nicht berücksichtigt werden konnten, sind nun öffentlich ausgestellt. Das Preisgericht erteilte den I. Preis dem Architekten Chr. Schramm in Dresden. Sein Grundriß zeigt eine sehr konzentrirte Anlage. Die Seitenschiffe sind gut ausgenutzt, der Chor in halbem Achteck gebildet, mit beiderseitigen Anbauten in halbem Sechseck, welche Sakristei und Taufkapelle enthalten. Das Äußere präsentirt sich etwas nüchtern, die Turmseite gruppirt sich jedoch befriedigend. Ausschlaggebend für Zuerkennung des I. Preises mag hier wohl der Umstand gewirkt haben, daß dieser Entwurf der billigste und für die ausgesetzte Summe voraussichtlich ausführbar ist. — Regierungsbaumeister Pohlmann in Hall, ausgezeichnet mit dem II. Preis, hat seinen Grundriß in Kreuzform mit halbachteckig geschlossenem Chor gebildet. Prof. Dollingers (hier) Entwurf wurde angekauft. Bei allen Vorzügen, welche derselbe aufweist, muß doch die unschöne Zwiebelform des oberen Turmabschlusses, welche mit den romanischen Formen des übrigen Baues nicht harmonirt, gerügt werden. — Von den in der Ausführung begriffenen Bauten unserer Stadt sei hier erwähnt, daß der Neubau des Württemberger Kunstvereins rüstig voranschreitet, so daß die Eröffnung des neuen Heims für Anfang November in Aussicht genommen werden kann. Damit wird dem langempfundenen Bedürfnis, ein würdiges, geräumiges Ausstellungslokal für die Ausstellungen des Kunstvereins zu besitzen, abgeholfen sein. In seinen bisher mietweise innegehabten Räumen sind jetzt in einem Kabinet die Gaben zusammengestellt, welche hiesige und auswärtige Künstler für die Baulotterie gestiftet haben. Es sind darunter Namen von gutem Klang und mit vortrefflichen Werken. So finden wir: Schönleber, Baisch, Zügel, Irmer, Ludwig, Holmberg u. s. w. mit Ölgemälden und Aquarellen vertreten. Außer den Geschenken sind zur Zeit einige sehr schätzenswerte Werke ausgestellt. Von den Einheimischen sind es in erster Linie die Porträtmaler, welche fleißig ausstellen und somit den erfreulichen Beweis liefern, daß es an Aufträgen in hiesiger Stadt nicht mangelt. In letzter Zeit sahen wir mehrere Porträts von R. Huthsteiner, hier, einem jungen, aufstrebenden Talent, dessen Werke sich durch noble Auffassung, sprechende Ähnlichkeit und liebevolle Durchführung des Details auszeichnen. — Schließlich wollen wir noch erwähnen, daß der Württemberger Kunstgewerbeverein demnächst ein Preisausschreiben für ausgeführte dekorative Holzskulpturen erlassen wird.

Personalnachrichten.

*** **Aus Anlaß der akademischen Kunstausstellung in Berlin** hat der Kaiser folgende Auszeichnungen verliehen: I. die große goldene Medaille für Kunst: dem Bildhauer und Professor Karl Kundmann in Wien, dem Maler Karl Saltzmann in Berlin; II. die kleine goldene Medaille für Kunst: dem Bildhauer Emil Hundrieser in Charlottenburg, dem Maler Georg Koch in Berlin, dem Maler, Prof. Hermann Krabbes in Karlsruhe, dem Maler H. Roeßler-Franz in Rom, dem Maler Paul Vorgang in Charlottenburg, dem Maler Louis Kehrmann in Koblenz, dem Maler Max Liebermann in Berlin, dem Bildhauer Max Unger in Berlin, dem Maler Prof. Julius v. Klever in St. Petersburg. Gleichzeitig hat der Senat den nachbenannten Künstlern eine besondere Anerkennung in Form „der ehrenvollen Erwähnung" zu teil werden lassen: dem Maler Hans Bachmann in Düsseldorf, dem Maler Willi Döring in Karlsruhe, dem Bildhauer Prof. Adolf Donndorf in Stuttgart, dem Maler Oskar Frenzel in Berlin, dem Maler Viktor Freudemann in Berlin, dem Maler und Zeichner Ismael Gentz in Berlin, dem Bildhauer Johann Götz in Berlin, dem Maler Otto Günther-Naumburg in Berlin, dem Maler Franz Hochmann in Karlsruhe,

den Architekten Hermann von der Hude und Julius Hennicke in Berlin, dem Maler Max Koner in Berlin, dem Radirer Fritz Krostewitz in Wien, dem Maler Walter Leistikow in Berlin, dem Maler A. Normann in Berlin, dem Bildhauer Rudolf Pohle in Berlin, dem Maler Karl C. Schirm in Breslau, dem Maler William Aug. Shade in Rom, dem Maler Christian Speyer in München.

*** Professor Rudolf Stang hat für seine Leistungen auf dem Gebiete der Kupferstecherkunst, insbesondere für den Stich nach Leonardo da Vinci's Abendmahl, von Kaiser Wilhelm II., die große goldene Medaille erhalten.

Sammlungen und Ausstellungen.

—n. **Im Haag** wurde vor kurzem eine kunstgewerbliche Ausstellung eröffnet, die durch die zu derselben hergeliehenen Gegenstände aus früheren Jahrhunderten besonders interessant ist. Bemerkenswert sind vorzugsweise die Schnitzarbeiten in Holz, Gold- und Silberarbeiten, gewebte Teppiche und Delfter Fayencen. Auch ganze Zimmer- und Wohnungsausstattungen aus dem 16. und 17. Jahrhundert sind aufgestellt.

Vermischte Nachrichten.

— y. **Der akademische Rat in Dresden**, welcher für nächstes Jahr den Zinsertrag der Stiftung eines Kunstfreundes zur Beförderung der Frescomalerei zu vergeben hat, fordert die Kunstfreunde des Königreichs Sachsen, Thüringens und Anhalts, auf, welche in ihrer Behausung eine Wand geschmückt haben wollen, sich bis zum 1. November schriftlich zu melden, und zwar unter Angabe des gewünschten Gegenstandes (Figurenbild, Landschaft, Dekoration), der Größe, Gestalt und Lage des Raumes und der Wandfläche, sowie des etwa zu gewährenden Zuschusses, falls die Arbeit größeren Umfanges sein sollte. Die Kosten für die Vorbereitung der Wandfläche, Herstellung der Gerüste und Beschaffung derartiger Requisiten hat der Besitzer des Gebäudes zu tragen.

*** **Zur Errichtung des Denkmals für Ludwig Richter** in Dresden hat der Stadtrat 5000 M. bewilligt, wodurch die Angelegenheit eine neue Förderung erfährt. Das Denkmal soll auf einem öffentlichen Platze der Stadt errichtet werden.

*** Die Ausführung der **Wandgemälde im Treppenhause** der Düsseldorfer Kunsthalle ist dem Maler Karl Gehrts definitiv übertragen worden.

⊙ Unter dem Titel **„Ein Entwurf Sr. Majestät des Kaisers und Königs Friedrich III. zum Umbau des Domes und zur Vollendung des königl. Schlosses in Berlin"** hat Prof. Julius Raschdorff im Verlage von Ernst Wasmuth in Berlin neun Blätter mit Zeichnungen, Aufrissen und Ansichten und einem erläuternden Texte herausgegeben, welche bereits auf der akademischen Kunstausstellung erscheinen sollten, aber in letzter Stunde zurückgezogen worden sind. Es verlautete damals, daß Zweifel darüber erhoben wurden, ob die Zeichnungen wirklich eigenhändige Arbeiten des Kaisers Friedrich seien, und daß diese Zweifel auf die Zurückziehung der Pläne von Einfluß gewesen wären. Wie jedoch die „Norddeutsche Allg. Ztg." hervorhebt, ist der Titel der jetzt herausgekommenen Publikation „von Allerhöchster Hand gegeben" worden, so daß also der Ursprung der Pläne keinem Zweifel mehr unterliegen kann. Eine Kritik derselben würde daher eine große Zurückhaltung erfordern. Indessen haben sie bereits der zur Prüfung der Dombaufrage eingesetzten Kommission zur Beurteilung vorgelegen, und auf Grund ihrer Beschlüsse hat Baurath Prof. Raschdorff vom Kultusminister den Auftrag erhalten, den von ihm herausgegebenen Entwurf Kaiser Friedrichs umzuarbeiten. Diese Entscheidung hat in den Kreisen der Berliner Architekten eine große Bewegung hervorgerufen, welcher das „Wochenblatt für Baukunde" in folgenden Worten Ausdruck giebt: „Die Berliner Architekten sind darüber wenig erfreut, daß einem einzelnen, der zudem seine Meisterschaft für dieses Gebiet nicht zweifellos dargethan, eine solche Aufgabe ohne weiteres in die Hände gegeben werden soll. Bezügliche Aeußerungen dürften schon in nächster Zeit an die Oeffentlichkeit gelangen, da es unbillig wäre, wenn die Behörde sämtliche Vorarbeiten und die Mitarbeiter der Konkurrenz von 1867 dabei ganz außer acht lassen wollte. Wir stehen nach wie vor auf dem Boden, daß die Lösung einer solchen Aufgabe zunächst nur im Wege einer allgemeinen Konkurrenz vorbereitet werden kann. Es wäre sehr zu beklagen, wenn der größte deutsche Staat in dieser Hinsicht von dem guten Herkommen abweichen wollte."

z.— **In der Feldherrnhalle des Berliner Zeughauses** hat Professor Peter Janssen sein neues Gemälde, die Schlacht bei Torgau darstellend, kürzlich vollendet. Das Gemälde, welches in einer Frist von kaum sechs Wochen entstanden ist, vergegenwärtigt den Augenblick, in welchem der große Friedrich seinen kühnen Reitergeneral Zieten nach dem erfolgreichen Sturme begrüßt. Jetzt sind in der westlichen Halle nur noch zwei Felder frei, auf welche die Schlachten bei Hohenfriedberg und Leuthen gemalt werden sollen; die Ausführung des ersteren ist ebenfalls dem Prof. Janssen, die des zweiten Fritz Roeber übertragen worden. Die Ausschmückung der östlichen schreitet auch rüstig vorwärts, und die Gemälde, welche die Schlacht bei Leipzig und den Sturm auf die Düppeler Schanzen darstellen, dürften in kurzem vollendet sein. In der großen Kuppel fehlt nur das Bild über dem Eingang, das den Frieden versinnlichen wird. Mit der Darstellung des Nachruhms, Walhalla, dürfte Professor Geselschap bereits in einigen Monaten zum Abschluß kommen. Der Künstler hat übrigens an der ursprünglichen Zeichnung nach dem Tode der beiden Kaiser eine Aenderung vorgenommen, und unter den Helden, die von schwebenden Engeln nach den Gefilden der Unsterblichkeit getragen werden, sieht man die Gestalten Wilhelms I. und Friedrichs III.

x—. **In Düsseldorf** wird für die Feier des Stadtjubiläums ein großer historischer Festzug vorbereitet. Die Entwürfe dazu wurden von Johannes und Karl Gehrts und Jakob Leisten gemacht und in der Kunsthalle ausgestellt.

Vom Kunstmarkt.

x. **In München** fand in den Tagen vom 7.—11. Sept. die Versteigerung der Gemäldesammlung Salm-Reifferscheidt unter Leitung der Fleischmannschen Hofkunsthandlung statt. Die Beteiligung war, wie man es bei der Bedeutung der Sammlung nicht anders erwarten konnte, eine recht lebhafte; es wurden durchschnittlich ziemlich hohe Preise bezahlt. So erzielten u. a. A. Achenbach, Sturmbewegte See, 4010 M., desselben Strandpartie mit bewegtem Wasser 4000 M., Schloß Dyck am Rhein 13000 M., Waldinneres mit hervorstürzendem Waldbach 27100 M., Großstämmiger Fichtenwald 9800 M., Strandpartie mit Schiffen im Vordergrunde 8100 M. (Galerie in Prag); Osw. Achenbach, Rocca di Papa 6300 M., Villa Torlonia 7200 M.; C. Boecker, Vogelverkäufer 5000 M.; Alex. Calame, Umgebung von Brunnen mit dem Vierwaldstätter See 7600 M. (Museum in Zürich), Lauf des Reichenbach im Kanton Bern 11300 M.; H. Canon, Brustbild einer jungen Frau 2150 M.; Defregger, Die Puppe, Familienscene in einer Sennhütte, 11100 M. (Galerie in Prag); M. Diaz, Nymphe mit Amoretten 5100 M.; J. Dupré, Landschaft in Regenstimmung 8600 M.; H. Gude, Norwegische Küste bei stürmischer See 5050 M. (Museum in Leipzig), St. Wolfgangsee mit dem Schafberg 2410 M.; Ed. Hildebrandt, Schottische Küste mit untergehender Sonne 10000 M., Jerusalem 6910 M.; C. Hoguet, Sturmbewegte See mit Schiffen 3100 M., Mühle bei Chaumont 3000 M.; C. F. Lessing, Föhrenwaldung mit Kohlenmeiler 8000 M.; A. Leu, Der Oeschinen-See 2500 M.; Lier, Dorflandschaft in Mittagsstimmung 6100 M.; v. Marcke, Landschaft mit Vieh im Wasser 10100 M.; P. Marhilat, Am Waldessaum 2350 M.; Gabr. Max, Pfändung 3100 M.; Pettenkofen, Slowakisches Fuhrwerk 3500 M., Ungarische Flachlandschaft 3000 M.; Léon Richet, Holzsammlerin am Waldessaum 2060 M.; Rottmann, Griechische Landschaft 4000 M.; Rob. Ruß, Waldlandschaft mit Köhlerhütte 2110 M., Alte Kirche 2720 M.; Ed. Schleich, Isarlandschaft bei bewölktem Himmel 2500 M., Isarauen bei München 5200 M.; F. Tiesenhausen, Finnische Küste 2600 M.; Troyon, Weidendes Vieh 22700 M. (Städel'sches Institut in Frankfurt a. M.), Holzfällende Bauern 3300 M., Waldlandschaft mit Wasserfall 2300 M., Kuh und Hund in einer Landschaft 7500 M.; Vautier, Begräbnis 13500 M.; Voltz, Heimtrieb der Herde 3250 M.; Jettel, Ungarische Landschaft

2000 M.; Rich. Zimmermann, Waldlandschaft 3100 M.. Landschaft mit Wasser 2250 M. Der Gesamterlös aus der 105 Nummern umfassenden Sammlung belief sich auf 324480 M.

x. — Neue Kunstkataloge giebt soeben die Buchhandlung von Max Harrwitz in Berlin heraus, und zwar einen solchen über Kunst und Kunstgewerbe mit 847 Nummern und das fünfte Heft eines Porträtkatalogs, Bildnisse von Pancirollus bis G. C. Stirn in alphabetischer Reihenfolge aufführend.

Zeitschriften.

Mitteilungen des k. k. Österr. Museums für Kunst und Industrie. Nr. 9.

Beiträge zur Geschichte der Goldschmiedekunst. Von L. Lepszy (Fortsetzung).

Repertorium für Kunstwissenschaft. XI. 4.

Vasari. Von W. Schmidt. — Altdeutsche und Altniederländer in oberitalienischen Sammlungen. Von R. Stiassny. I. — Korvei und die westfälisch-sächsische Frühararchitektur. Von J. B. Nordhoff. II. — Berichte und Mitteilungen aus Sammlungen und Museen, über staatliche Kunstpflege und Restaurationen, neue Funde.

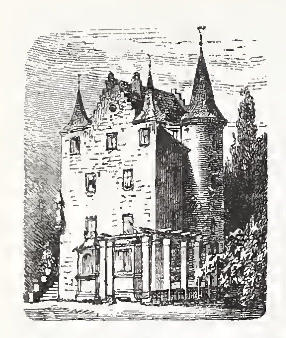
Archief voor Nederlandsche Kunstgeschiedenis. Nr. 7 u. 8.

Jets over de confrerie van St. Lucas en de latere kunstgenootschappen te Dordrecht. Von C. H. Veth. — Jets over den graveur Jan van de Velde. Von A. Bredius. — Een en ander over den plaatsnijders Andries Jacobsz Stock. Von A. Bredius. — De schilders Pouwels, Pieter en Steven Wouverman, Vader, Zoon en Kleinzoon. Von C. J. Gonnet. — Eene schilderij van Buys Cornelisz? Von V. de Stuers.

Archivio storico dell' arte. Nr. 6.

A. Venturi, Ercole Grandi. — D. Gnoli, Le demolizioni in Roma. Il palazzo Altoviti. — J. J. Tikkanen, Le rappresentazioni della Genesi in S. Marco a Venezia e loro relazioni con la Biblia Cottoniana. — J. Timarchi, La R. Calcografia in Roma. — D. Gnoli, Un nuovo documento sulla casa di Raffaello. — U. Rossi, Pastorino a Reggio d'Emilia.

Inserate.



Das Bergau-Schlösschen zu Nürnberg, im Angesicht der alten Reichsburg, mitten in grossem Garten gelegen, unter Benutzung zahlreicher alter Bauteile, im Alt-Nürnberger Renaissancestil 1874 erbaut und mit stilgemässen Schmuckanlagen umgeben, mit allem Komfort unserer Tage versehen, mit alten Wandvertäfelungen und Plafonds aus Holz, alten kunstvollen Oefen, alten kunstreichen Schmiedearbeiten, Glasgemälden, alten künstlerisch ausgeführten Möbeln, Geräten u. s. w. reich ausgestattet, ist wegen Krankheit des Besitzers zu verkaufen.

Gemälde alter Meister.

Der Unterzeichnete kauft stets hervorragende Originale alter Meister, vorzüglich der niederländischen Schule, vermittelt aufs schnellste und sachverständigste den Verkauf einzelner Werke, wie kompl. Sammlungen und übernimmt Aufträge für alle grösseren Gemäldeauktionen des In- und Auslandes.

Berlin, W.,
Potsdamerstrasse 3. (27)
Josef Th. Schall.

Die „Allgemeine Zeitung"

(mit wissenschaftlicher Beilage und Handelszeitung)

früher in Augsburg erschienen

ist in Deutschland und Oesterreich durch die Postanstalten für 9 Mark vierteljährlich (6 M. für **die 2 letzten Monate, 3 M. für den letzten Monat des Quartals**) zu beziehen. Preis bei direkter Versendung unter Streifband monatlich 4 Mark (M. 5. 60 für die anderen Länder des Weltpostvereins).

Quartalpreis bei wöchentl. Versendung im Weltpostverein M. 12.

Probenummern nebst neuestem Quartal-Register gratis.

Leitartikel, wissenschaftliche und handelspolitische Aufsätze 2c. 2c. in Nr. 260 bis 266.

Ein Kaisertum in der neuen Welt. (II./III.) — Das Staatssekretariat des Reichsschatzamts. — Zufriedene und Unzufriedene in Rußland. — Die Reisen der deutschen Kriegsflotte im Jahre 1887. (IV.) — Die ewige Neutralität der Schweiz. — Der moderne Staat. — Bischof Stroßmayer. (I.)

Kurfürst Max Emanuel von Bayern und die Donaustädte. (IV./VI.) — Die deutsch-nationale Kunstgewerbeausstellung in München. Von H. E. v. Berlepsch. (XV. Schluß.) — Antoine Laurent Lavoisier. Von Dr. H. Jahn. — Noë's „Jahreszeiten." — Deutsche Denkmäler. Von W. Lübke. (IV.) — Berliner Briefe. (XI.) — Eine Reise in Hinterindien. — Bergfahrten und Raststätten. (XI.) — Eine märchenhafte Verwandlung der Scenerie in der Natur. Von Ferdinand Lingg. — Aus Shelley's Nachlaß. Von Dr. A. Weiß. — E. v. Hesse-Wartegg: Canada und Neu-Fundland.

Die Jahresberichte der Fabrikinspektoren. (I.)

Aufträge für Streifbandsendungen an die
Expedition in München.

Neue Reproduktionen französischer Goldschmiede und Ornamentwerke des XVII. u. XVIII. Jahrhunderts.

Pierre Germain.

Eléments d'orfévrerie. Paris 1748

Vorzügliche Faksimile-Reproduktion des seltenen Originalwerkes in 100 Lichtdr.-Tafeln. 2 Bde. 4⁰ in 2 Kartons. Preis **M. 40.**

Recueil des oeuvres de

J. A. Meissonnier

Ein Band Folio mit 100 Bll. Faksimile der besten Entwürfe und Zeichnungen des berühmten Meisters. In Karton **M. 48.**

Recueil des oeuvres de

Gille-Marie Oppenord.

Ein Band Folio mit 120 Bll. Faksimile. In Karton **M. 48.**

Cent modèles inédits
de l'orfévrerie française des XVII. et XVIII. siècles

par Royaux, de Launay, Roëttiers, Germain etc.
Ein Band gr. Folio. Mit 100 Lichtdr.-Tafeln. In Karton **M. 64.**

Neuere **Kataloge** über unser antiquarisches Lager:
218. 221. Malerei, Kupferstichkunde, Holzschnittwerke, Mss. mit Miniaturen. 217. Kunstgewerbe. — 225. Architektur.

Soeben erschien u. wird auf Verlangen gratis versandt:
Lagerkatalog 229 (Supplement zu Katalog 218, 221, 217 u. 225): Kunst, Kunstgewerbe u. Architektur.

Frankfurt a. M. Rossmarkt 18. **Joseph Baer & Co.**

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig.

Seemanns kunstgewerbliche Handbücher No. 2.

Handbuch der Schmiedekunst zum Gebrauche für Schlosser, Kunstschmiede, gewerbliche und kunstgewerbliche Schulen, Architekten und Musterzeichner herausg. von **Franz Sales Meyer,** Professor an der Kunstgewerbeschule in Karlsruhe. Mit 196 in den Text gedruckten Abbildungen. *13 Bogen. 8. br. M. 3. 20, in Leinwand gebunden M. 4. —.*

Inhalt: **I. Chemisch-technologisches in Bezug auf das Material. — II. Werkzeuge und Bearbeitung. — III. Geschichtliche Entwickelung der Kunstschmiedetechnik. — IV. Die Hauptgebiete der Kunstschmiedetechnik:** 1. Gitterwerke und Geländer 2. Thore und Thüren. 3. Beschläge. 4. Schlösser und Schlüssel. 5. Wasserspeier, Wandarme, Aushängeschilder. 6. Kandelaber, Leuchter, Kronen und Laternen. 7. Waschbeckenträger, Blumentische, Ständer. 8. Turm- und Grabkreuze. 9. Waffen. 10. Allerlei anderes aus Eisen. Anhang: Verschiedene Tabellen Verzeichnis der Litteratur.

Prospekte über Seemanns kunstgewerbliche Handbücher gratis durch alle Buchhandlungen.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von August Pries in Leipzig.







